تنقید نمبر

# ھمارا ادب

سرینگر، کشمیر

| تنقید نمبر | 2013-14 |
|---|---|

نگراں : خالد بشیر احمد

مُدیر اعلیٰ : محمد اشرف ٹاک

معاون مدیر : سلیم سالکؔ

معاونین : سلیم ساغرؔ، محمد اقبال لون

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

ناشر : سیکریٹری، جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

کمپیوٹر کمپوزنگ : فیروز احمد کمار

مطبع : آر۔ ایم۔ آرٹ پرابس نئی دہلی۔ ۶

قیمت : ۱۰۰ روپے

''شیرازہ میں جو مضامین اور شعری تخلیقات شائع ہوتی ہیں اُن میں ظاہر کی گئی آرا سے اکیڈیمی کا کُلاً یا جزواً اتفاق ضروری نہیں''۔

☆......خط و کتابت کا پتہ:

مدیر اعلیٰ ''شیرازہ'' اردو
جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لنگویجز
سرینگر / جموں

# فہرست

## حصہ (الف)

## حصہ (ب)



## حصہ (ج)

# حرفِ آغاز

سالنامہ "ہمارا ادب" کے زیرِ نظر شمارے کے لئے تنقید کے موضوع کا انتخاب کیا گیا ہے کیوں کہ جموں وکشمیر میں اردو تنقید کے حوالے سے بہت کم رسائل نے اس اہم موضوع کے حوالے سے تحریر کے رنگا رنگ گلدستے منظرِ عام پر لائے ہیں۔ تنقید کیا ہے؟ اس کا آسان ترین جواب یہ بتایا جاتا ہے کہ کھرے کھوٹے، اعلیٰ وادنیٰ میں افتراق کا نام تنقید ہے۔ اردو میں تنقید مغرب کے زیرِ اثر آئی۔ بیسویں صدی میں ہونے والے نت نئے انقلابات، سائنس اور فلسفہ میں پیشِ رفت اور ادب میں نئی نئی تھیوریز نے جملہ علوم وفنون کے ساتھ ادبی تنقید میں نت نئی جہتیں پیدا کی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ بیسویں صدی نے اردو کو جمالیاتی تنقید، تاثراتی تنقید، نفسیاتی تنقید، کلاسیکی تنقید، تقابلی تنقید، تجزیاتی تنقید، سماجی یا عمرانی تنقید، سائنٹفک تنقید اور جدید تنقید کا اظہار دیا جس سے تمدنی، تاریخی اور عصری مواد کی بنیادیں سامنے آئی اور عہد کے معاشرتی اور فکری حالات کا زائیدہ سامنے آیا۔ عالمی تنقید کا دوسرا شعبہ اسلوبیاتی تنقید، اسطوری تنقید، وجودی تنقید، مظہری تنقید، ساختیاتی تنقید، پسِ ساختیاتی تنقید، مابعد جدید تنقید اور آرکی ٹائپل تنقید پر زور دیتا رہا ہے۔ امتزاجی تنقید اور تخلیقیت پسند تنقید بھی اس میں شمار ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ زندگی کی بیکراں وسعتوں کا موضوع ادب ہے۔ اس طرح تنقید کا تعلق بالواسطہ زندگی سے بھی ہے۔ حیاتِ انسانی اور ادب سے متعلق جتنے افکار اور نظریات ہو سکتے ہیں، تنقید انہیں سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ محققین مانتے ہیں کہ تنقید کے اصول ادب ہی کے اندر وضع کئے گئے ہیں۔ اگر وہ باہر سے ادب پر لادے جائیں تو انہیں تنقید نہیں کہا جا سکتا۔ ایک نقاد کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ ادیب کے محرکاتِ تخلیق کا پتہ لگائے۔ ان سرچشموں کا منبع تلاش کرے، جہاں سے ادیب نے زندگی حاصل کی ہے، اُس فلسفہ کو ڈھونڈ نکالے جو ادیب کے خیالوں کو ایک مربوط شکل میں پیش کرنے کا ذریعہ بنا۔ اس طرح نقاد کو بھی ادیب کے ساتھ ہر وادی وکہسار میں چلنا پڑے گا اور ہر صحرا کی خاک چھاننا ہوگی۔

جموں وکشمیر میں اردو گزشتہ قریب ڈیڑھ سو برسوں سے اپنی کامرانی کے جھنڈے

گاڑے ہوئے ہے۔ اس نے مختلف اصناف میں بڑے بڑے علمبردار پیدا کئے ہیں لیکن ادبی تنقید کے معاملے میں اس نوعیت کا دعویٰ یقین کے ساتھ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ریاست میں حقیقی معنوں میں تنقید نہیں پنپ سکی ہے بلکہ بسا اوقات اس موضوع پر کھل کے بحث کرنے میں مصلحتوں سے کام لیا جاتا رہا ہے۔ جن اصحابِ نقد ونظر نے اس سلسلے میں سنجیدہ کوششیں بھی کیں وہ بھی کوئی بڑی کامیابی حاصل نہیں کرسکے۔ وجوہات بہت سی ہو سکتی ہیں جس کی بابت زیرِ نظر اشاعت میں واضح اشارے کئے گئے ہیں۔ اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے اور ریاست کے ادبی منظرنامے پر تنقید کے حوالے سے بعض کمیوں کو پورا کرنے کے لئے ''ہمارا ادب'' ترتیب دینے کا فیصلہ کیا گیا جس سے طلبہ بھی خاطر خواہ استفادہ کرسکتے ہیں۔

تنقید کے موضوع پر یہ خصوصی اشاعت ہماری ایک سال سے جاری کوششوں کا ماحصل ہے۔ ہم نے اس کے لئے جو خاکہ ترتیب دیا تھا اس کے مطابق اگرچہ متعدد بلند پایہ مضامین زیرِ اشاعت شمارے میں شامل ہیں لیکن موضوع کے بعض پہلوؤں کا احاطہ نہیں کیا جاسکا ہے کیونکہ ہماری کوششوں کے باوجود بعض مضامین ابھی تک موصول نہیں ہوسکے ہیں۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لئے ہوسکتا ہے کہ اگلے سال کا ''ہمارا ادب'' اسی موضوع کے مزید پہلوؤں کی آبیاری کرے۔

ہم اس شمارے میں شامل تمام فاضل مضمون نگاروں کے انتہائی ممنون ہیں جنہوں نے ہمیں اپنی نظرِ التفات کے قابل سمجھا اور ہمارے ولولوں کی آبیاری کی۔ عزیزی سلیم سالکؔ، سلیم ساغرؔ اور محمد اقبال لون نے دفتری ذمہ داریوں سے بڑھ کر اس اشاعت کی ترتیب کے مختلف مراحل طے کرنے میں جس محنت اور لگن کا مظاہرہ کیا اس کے لئے وہ شاباشی کے مستحق ہیں۔

اشاعت کے مشمولات کے بارے میں آپ کی رائے کا انتظار رہے گا۔

سرینگر ☆......محمد اشرف ٹاک

۱۵ر مارچ ۲۰۱۴ء

☆...... پروفیسر ابوالکلام قاسمی

# معاصر تنقید کی نارسائیاں

ادبی تنقید کی ماہیت اور منصب کے بارے میں طول طویل باتیں اپنی جگہ، مگر حقیقت یہ ہے کہ تنقید، ادب کے گہرے مطالعہ اور اس کے مضمرات تک رسائی حاصل کرنے کے ساتھ اگر قاری کو اس عمل میں شریک نہیں کر پاتی تو اپنی بنیادی ذمّہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہوتی اور جہاں تک اس کے دائرۂ کار کا سوال ہے تو اس کے دائرۂ کار کو لاکھ پھیلایا جائے مگر اسے ادب کے تعین قدر پر منتج ضرور ہونا چاہئے۔ اس لیے معاصر تنقید کی کامیابی یا نارسائی کا اندازہ اس وقت تک نہیں لگایا جا سکتا جب تک معاصر تنقیدی رویوں کو نشان زد نہ کر لیا جائے۔ ان رویوں میں بعض میلانات و رجحانات کا عکس بھی شامل ہوتا ہے اور ادبی نظریات کی کارفرمائی بھی شریک ہوتی ہے۔ یہ سوال ہر زمانے میں اٹھایا گیا ہے کہ تنقید کے نظری اور اصولی مسائل کی جب تک چھان پھٹک نہ کر لی جائے اس وقت تک ان کے اطلاقی پہلوؤں کو قرار واقعی شکل کیوں کر دی جا سکتی ہے؟ مگر ایسا بھی ہوا ہے کہ ماضی قریب میں ہیئتی تنقید کے علم برداروں نے اصولی اور اطلاقی پہلوؤں کو ایک ساتھ نافذ العمل کرنے کا سلسلہ قائم کیا اور کسی نے یہ سوال تک نہ اٹھایا کہ اصولی مباحث پر اتفاق رائے کے بغیر اس کے اطلاقی نمونوں کو قابلِ قبول کیسے تسلیم کر لیا گیا۔ اس کے برعکس ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقیدی تصورات پر فعال اور ہمہ جہت انداز میں لکھنے لکھانے کا عمل گزشتہ دس پندرہ برسوں سے جاری ہے لیکن ہنوز ان کے عملی انطباقات کی واضح اور قابلِ شناخت صورتیں عملی تنقید کے نام سے سامنے آنے کا نام نہیں لیتیں

اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ معاصر تنقید کے نظری مباحث اور روبہ عمل نمونوں کی کامیاب اور ناکام صورتوں کو ان کے مخصوص سیاق وسباق میں دیکھنے کی کوشش کی جائے۔ معاصر تنقید کے بارے میں محمد حسن کا کہنا ہے کہ اس کی نارسائیوں کی فہرست خاصی طویل ہے۔ گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں کہ ''اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورتِ حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں'' اور یہ کہ ''ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظرنامہ مکمل ہے''۔ شمیم حنفی کے خیال میں ''ضرورت سے زیادہ نظری مباحث اور ادبی تصورات پر توجہ صرف کرنا تنقید کے المیہ کے علاوہ اور کچھ نہیں''۔ وزیر آغا سمجھتے ہیں کہ ہر نئی بصیرت سے تنقید کو ضرور استفادہ کرنا چاہئے اور وہ خود بساط بھر نئی تھیوری اور لسانی دریافتوں سے عملی طور پر استفادہ کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ان کی تحریروں میں آکر نئے ادبی نظریات کی شناخت ہی مشتبہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اب رہے شمس الرحمٰن فاروقی، تو ان کو معاصر تنقید کی صورتِ حال سے کوئی خاص شکایت نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نوع کے اپنے ہر جائزے میں ان پر خود اپنی تنقید کے کیف وکم کا سحر اس درجہ حاوی ہے کہ انہیں معاصر تنقید سے بے اطمینانی خود اپنی کارکردگی سے بے اطمینانی کے مترادف معلوم ہوتی ہے۔

اس پس منظر میں معاصر تنقید کے بارے میں بعض سوالات بڑی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ کیا ہماری تنقید اپنے مقاصد اور ذمہ داری سے پوری طرح عہدہ برآ ہو رہی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہماری تنقید، تخلیق کار، متن اور قاری یا ان سے مربوط مسائل سے بے نیاز ہو کر محض خود کلامی کی عادی ہو کر رہ گئی ہو۔ پھر یہ کہ معاصر تنقید میں ادبی تھیوری اور اطلاقی نمونوں کا توازن غیر متناسب ہو کر تو نہیں رہ گیا ہے؟ ایسا تو نہیں ہے کہ تنقید اور تنقید نگار کا اقتدار کچھ اس درجہ حاوی ہو گیا ہے کہ فن کار اور فن پارہ دونوں محکوم محض بن کر رہ گئے ہوں۔ ان سوالات کے علاوہ قدیم وجدید ادب کی طرف ہمارے تنقیدی رویے، تنقید کی زبان اور تنقیدی فکر میں رونما ہونے والی تبدیلیاں، یہ تمام مسائل اپنی اپنی جگہ اہم سوالات کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں، جن سے چشم پوشی کرنا سر دست ممکن نہیں رہ گیا ہے اس لیے کوشش کی جائے گی کہ ان سوالات کا بالترتیب جواب دینے کے بجائے معاصر تنقید کے رول کو ان

سوالات میں موجود مسائل سے مربوط کر کے دیکھا جائے۔

معاصر اردو تنقید، جن تحریروں سے عبارت ہے، ان کا بڑا حصہ ایسے چھوٹے بڑے نقادوں کی کاوشوں پر مشتمل ہے جن کے درمیان ادبی گروہوں، علاقوں، ہم خیال لکھنے والوں اور معاصر ادیبوں کے ذاتی روابط پر مبنی تحسین باہمی کے رویے کی شمولیت عام ہے۔ ایسی تحریریں بھی تنقیدی کاوشوں کا متبادل بن گئی ہیں، جن میں ہمت افزائی، سرپرستی، رونمائی، علاقائی اور گروہی مفادات کے تحفظ کا رجحان کارفرما نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی تحریریں کثرت سے ادبی مسائل کے صفحات میں دیکھنے کو ملتی ہیں اور تقریظ، پیش لفظ، فلیپ اور تبصرے کی شکل میں اس رجحان کو روز افزوں فروغ حاصل ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے یہ وضاحت گفتگو کے آغاز میں ہی ہو جائے تو بہتر ہے کہ اس نوع کی تحریریں معاصر تنقید کے سنجیدہ جائزے کا موضوع نہیں ہو سکتیں۔ اب رہی ایسی تحریریں جن سے تنقید کی نظریاتی اساس اور منظم تنقیدی ضابطے کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایسی تحریریں یقیناً سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں اور ان کی بدولت ہی صحیح معنوں میں کامیاب اور ناکام تنقید کی کوئی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے۔

ترقی پسند نے مارکسی جمالیات کو سلیقے سے مرتب کیے بغیر متفرق اور بکھرے ہوئے ترقی پسند تصورات کی بنیاد پر جس طرح تنقیدی جائزوں کا سلسلہ جاری رکھا تھا، اس کے نسبتاً قابل توجہ نمونے تو اب عرصے سے دیکھنے کو بھی نہیں ملتے۔ اختر حسین رائے پوری، سردار جعفری، احتشام حسین اور ممتاز حسین یا محمد حسن کی متعدد تحریریں ترقی پسند فکر کے بکھرے ہوئے انطباقات کے طور پر ضرور موجود ہیں مگر سوائے اختر حسین رائے پوری اور احتشام حسین کے کوئی نقاد ایسا نظر نہیں آتا جس نے بے لچک انداز میں اپنی تنقید کو مارکسی شعریات کا نعم البدل بنانے کی طرف توجہ صرف کی ہو۔ سردار جعفری ہوں یا ممتاز حسین یا ان کے بعد کی نسل کے بعض اور ترقی پسند نقاد، ان کے یہاں بعد کے زمانے میں دوسرے تصورات کی ناگزیریت اور اپنی شعریات کی تنگی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبالؔ، غالبؔ اور میرؔ کے بارے میں سردار جعفری کی تحریروں میں اور خسروؔ یا غالبؔ کے سلسلے میں ممتاز حسین کے مضامین میں اس بے لچک اور یک رخے انداز کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور جس

ادبی تصوّرات سے استفادے کا سراغ ملتا ہے چونکہ ترقی پسند تنقید نے خود اپنے مثالی شاعروں اور ادیبوں کے ضمن میں بھی کسی مربوط اور مستحکم نقطۂ نظر کا ثبوت نہیں دیا۔ اس لیے اس تنقید کی نارسائی اس سے زیادہ اور کیا ہوسکتی ہے کہ ترقی پسند تنقید کے پورے سرمایے میں مربوط نظامِ فکر کے عناصر کی تلاش بڑی حد تک بے سود معلوم ہوتی ہے۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ جو تنقیدی نقطۂ نظر اپنی روایت کے بڑے حصے پر خطِ تنسیخ کھینچنے اور متعدد اصنافِ ادب کو جاگیردارانہ معاشرے اور ذہن کا نمائندہ بتا کر انہیں مسترد کرنے کے درپے ہو یا پھر معاصر شاعر و ادیب کے لیے محض ہداہت نامے جاری کرنے تک خود کو محدود کرلیا ہو، اس نقطۂ نظر کو کلی طور پر ادبی یا تنقیدی نظام کا متبادل کیوں کر قرار دیا جاسکتا ہے؟

ترقی پسند تنقید کے عروج سے لے کر ہیئتی تنقید کے رائج ہونے تک، ان تنقیدی رجحانات کے متوازی ہمارا واسطہ ایک ایسی طرزِ تنقید سے بھی پڑ چکا ہے جس میں متفرق سماجی عمرانیاتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ نظریات کی بنیاد پر قدیم ادب کو زیادہ اور جدید ادب کو قدرے کم، دیکھنے اور پرکھنے کے انفرادی رویے بھی سامنے آئے اور گئے، مگر چونکہ اس طرزِ تنقید نے اپنے آپ میں کسی نوع کے ہمہ گیر تنقیدی موقف کی حیثیت اختیار کر کے اسے رجحان میں تبدیل کرنے کا فریضہ انجام نہیں دیا، اس لیے ان کاوشوں کو ادب کی پرکھ کے نت نئے زاویوں سے تو ضرور تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن ماضی قریب سے لے کر اب تک رائج تنقیدی رجحانات کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ جس تنقیدی طریق کار کو بیسویں صدی کے نصف سے زیادہ عرصہ تک متعارف ہونے اور رواج پانے کا موقع ملا، وہ ہیئتی تنقید کے مختلف رویے ہیں۔ اس کا سلسلہ نئی امریکی تنقید کے ساتھ ساتھ آئی، اے رچرڈس، ایف آر لیوس اور ایمپسن کے تصورات عملی طریق کار سے ملتا ہے اور اس کی تنقید کا مرہونِ منت ہے۔ کلیم الدین احمد ہوں یا آل احمد سرور، اسلوب احمد انصاری ہوں یا شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی ہوں یا مغنی تبسم، ان سب کی تحریروں کا بڑا حصہ ہیئتی تنقید کے مختلف اصولوں اور پیمانوں کے انطباق پر مبنی ہے۔ ان تمام نقادوں میں شمس الرحمٰن فاروقی اور ان سے قبل کلیم الدین احمد نے ان اصولوں کو حتمیت اور قطعیت کے ساتھ اپنی تقریباً تمام تحریروں

میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ آل احمد سرور کی طرح وارث علوی اور فضیل جعفری کی تنقیدی تربیت ترقی پسند فکر کے زیر اثر ضرور ہوئی تھی اور اسی باعث ان کی ابتدائی تحریروں میں ترقی پسند ترجیحات کو اپنانے کے واضح نمونے ملتے ہیں مگر ان نقادوں نے بہت جلد اپنے موقف کی تبدیلی کا اعتراف کیے بغیر اپنے تنقید معیاروں کو ہیئتی تنقید کے اصولوں سے ہم آہنگ کر لیا۔ اس طرح ان کی تحریروں کا بھی معتدبہ حصہ ہیئتی طریق کار سے عبارت ہے۔

اردو میں ہیئتی تنقید کی ہمہ گیری نے ترقی پسند فکر کی انتہا پسندی کے متبادل کی حیثیت دراصل ایک ردعمل کے طور پر اختیار کی اور چونکہ اس ردعمل کو کبھی ادبی معیاروں کا نام دے کر اور کبھی وسیع تر تناظر کے طور پر بیسویں صدی کے مقبول ترین مغربی تصورات کا آمیزہ بن کر متن کی مرکزیت اور تقدس نمائندہ بنانے کی کوشش کی گئی، اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی امریکی تنقید یا پھر ہیئتی تنقید کی نوعیت اور افادیت کو مختلف زاویوں سے دیکھا جائے۔ ہیئتی نقادوں میں بعض ایسے نقاد تھے جنہوں نے ایک عرصہ تک خود کو ہیئتی تنقید کے اصولوں پر عمل پیرا رکھا اور بعض نے اپنی تنقید میں دوسرے تنقیدی نظریات اور تصورات سے بھی استفادہ کا ثبوت دیا۔ مثال کے طور پر محمد حسن عسکری نے تہذیب، گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات اور صوتیات، وزیر آغا نے عمرانیات اور سلیم احمد نے نفسیات کی ہم آمیزی سے قدر اجتہادی اور دوررس تنقیدی موقف مرتب کرنے کا ثبوت پیش کیا۔ ظاہر ہے کہ ان نقادوں کے لیے ہیئتی تنقید کو میکانکی انداز میں استعمال کرنے کے برخلاف شعریات میں ہمہ جہت فن پاروں کی پرکھ کے لیے نسبتاً وسیع تر تناظر کی جستجو کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی۔

گزشتہ برسوں میں نظری طور پر اردو میں جو تنقیدی مباحث عام رہے ہیں ان میں ہیئتی تنقید کے حد سے بڑھی ہوئی میکانکی طریق کار کے خلاف ردعمل کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی ہیئتی تنقید کے اس دعوے کے سبب کہ "ادب کو اوّل و آخر ادبی معیاروں پر ہی پرکھنا چاہیے" اس تنقیدی طریق کار کا سحر خاصے طویل عرصے تک قائم رہا ہے۔ مگر ادب کو ادب کے دائرے میں پرکھنے، مشروط ذہن سے لکھنے یا نہ لکھنے اور تنقیدی تعبیرات

میں مشروط یا غیر مشروط ذہن کا ثبوت دینے جیسے مسائل کے مابین اسی نوع کی تفریق نہ کرنے کے سلسلے میں جس نوع کی غلط فہمیوں کو عام کیا گیا ان کے باعث خلطِ مبحث کا طویل سلسلہ سا قائم ہوگیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی تنقیدی تحریروں کا دفاع کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''اس پر اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ ادبی معیار کیا اور کہاں ہیں۔ لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے دائرے میں طے ہو سکتی ہے......''

مگر جب تنقیدی تحریروں میں اس اصول کا اطلاق کیا گیا تو ایسا محسوس ہوا کہ گویا ہم تفہیم کی سطح پر بھی فن کار کو ان تمام محرکات سے کاٹ دینا چاہتے ہیں جن کا سراغ ان کی ہیئت، ان کے ڈکشن اور ان کی لسانی ساختوں میں بجا طور پر ملتا ہے۔ اس بات میں دو رائے بے شک نہیں ہو سکتی کہ ادب کی خوبی ادب کے دائرے ہی میں طے ہونی چاہیے۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہم ڈکشن کے تمام ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرنے کے بعد اگر کسی فن پارے کو اعلیٰ درجے کے فنی نمونے کا درجہ دینے کا اعتراف کرتے ہیں تو پھر یہ دیکھنے کی کوشش نہ کریں کہ وہ فن پارہ ثقافتی، تہذیبی، جمالیاتی، اخلاقی اور انسانی اقدار کی نمائندگی بھی کرتا ہے یا نہیں۔ دراصل ہوا یہ ہے کہ جو چیز تخلیقی عمل اور تخلیق کار کے منصب کے لیے مخصوص تھی اسے تنقیدی تشریح و تعبیر میں بھی من و عن استعمال کرنے کی کوشش کی گئی۔ یوں تو ہیئتی تنقید کے علم برداروں کے نقطۂ نظر سے متن کی مرکزیت کے سامنے تخلیق کار اور عمل کو بھی اس طرح خارج از بحث ہونا چاہئے تھا جس طرح مصنف کی شخصیت اس کا ماحول، معاشرہ یا اس کی ثقافت خارج از بحث تھی۔ مگر اسے دوہرے معیارے کے علاوہ اور کیا نام دیا جائے کہ تخلیقی عمل کے حوالے سے مصنف کی ذات اور اس کی افتادِ طبع، ابہام کی مختلف نوعیتوں اور ترسیل وابلاغ کی مختلف صورتوں کے نام سے زیر بحث آتی رہی۔ عمیق حنفی نے غلط نہیں لکھا تھا کہ:۔

''مشروط ذہن کا مطلب (محض) یہ ہے کہ مصنف باہر کی کسی ہدایت کا تابع نہ ہو یا Dictation لے کر شعر کہنے پر مجبور نہ ہو، بلکہ داخلی ضرورت کے مطابق اپنے اظہار کی راہیں نکالے۔''...... اب اگر اس کی داخلی ضرورت میں اس کی مکمل ذات کا اظہار شامل ہے اور یقیناً ہے، تو وہ تمام تہذیبی اور ثقافتی عوامل زیر بحث آئیں گے جو ایک منزل پر آ کر فن کار کا

منشور نہیں، بلکہ اس کے تخلیقی تجربے کا حصہ ہیں۔ مشروط یا غیر مشروط ذہن کی جو بات فن کار کے لیے اہمیت رکھتی تھی اس کو ہیئت پرست تنقید نے اپنی انتہا پسندی میں قاری، نقاد، یا معتبر یا تشریح نگار کے لیے بھی ضروری قرار دے دیا۔...... ہیئتی تنقید کے اصولوں کے اطلاق میں اردو میں جس انتہا پسندی کو روا رکھا گیا۔ اس میں طے شدہ اصولوں سے صرف طے شدہ نتائج تک ہی پہنچا جا سکتا تھا۔ شاید ایسی صورت حال سے اکتا کر گوپی چند نارنگ نے لکھا کہ فن ''پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا ہے''۔...... اس کا مطلب یہ نہیں کہ گوپی چند نارنگ ترقی پسند تنقید کی وکالت کر رہے تھے۔ اگر ایسا ہوتا تو انہیں ترقی پسند تنقید کے بے بنیاد ہونے کا یہ احساس نہ ہوتا جو ان الفاظ سے ظاہر ہے:

> ''آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیوریٹیکل بنیاد نہیں تھیں۔ یعنی کمٹ منٹ تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ نہیں تھا۔''

یہ الگ بات ہے کہ یہاں ایک بار پھر کمٹ منٹ کی اصطلاح کو مطلق معنوں میں استعمال کیا گیا ہے جس سے اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ کمٹ منٹ کی شرط کس کے ساتھ متصف کی جا رہی ہے؟ فن کار کے ساتھ، نقاد کے ساتھ، یا قاری کے ساتھ ...... اور جہاں تک جدیدیت کا سوال ہے تو یہاں جدیدیت آیا ایک ادبی رجحان کے طور پر زیر بحث آتی ہے یا تنقید کے حوالے کے طور پر؟...... اس لیے کہ شمس الرحمٰن فاروقی بھی ہیئتی تنقید یا نئی امریکی تنقید یا ا.ز.ب. برائے ادب کی ساری بحث کو، یا ادب کے ادبی معیار کے پورے مسئلے کو، جدیدیت کی دین ثابت کرنے پر مصر ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''ادب کے ادبی معیاروں پر اتفاق رائے اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے''...... جب کی حقیقت یہ ہے کہ ساری دنیا میں ادب کے حوالے سے ادب کے ادبی معیاروں کی بات وقفہ وقفہ سے اٹھائی جاتی رہی ہے اور جدیدیت سے مشروط کیے جانے والے ادبی معیاروں کے تصور میں آئی، اسے

چرڈس، ایف، آر، لیوس اور ایمپسن سے لے کر نئے امریکی نقادوں تک کا فکری اثر ورسوخ بھی ضرور شامل ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ گزشتہ نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ ہیئتی تنقید کے غلبے کا زمانہ ہے۔ "اردو تنقید پر ایک نظر" کی اشاعت سے اس کی تاریخ شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ حلقۂ ارباب ذوق کے زاویۂ نظر، بالخصوص میرا جی کی تجزیاتی تحریروں سے ہوتا ہوا محمود ایاز کے 'سوغات' اسلوب احمد انصاری' کے نقطۂ نظر' گوپی چند نارنگ کی بیش تر ابتدائی تحریروں اور شمس الرحمٰن فاروقی کے پورے تنقیدی سرمایے تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ ہیئتی تنقید کے اس اسلوب میں ڈکشن، متن کی ظاہری اور باطنی ساخت، پیراڈوکس کا استعمال، علامت، استعارہ، پیکر، تناؤ، طنز اور بیان کی دبازت میں شامل عناصر کی حیثیت سے ابہام کی مختلف نوعیتیں، جیسے تمام اسالیب شامل ہیں۔ اب یہ بات اردو ادب کے کس طالب علم کو معلوم نہیں کہ اس تنقیدی طریق کار کا متبادل مشرقی شعریات کے علمِ بدیع اور بیان کے مختلف پہلوؤں میں تلاش کیا جا سکتا تھا اور ان کی آمیزش سے بہت پہلے اردو شعریات کی تشکیل کی جا سکتی تھی۔ مگر اپنے غالب رویے کے اعتبار سے ہیئتی تنقید کے سارے ہتھکنڈے مغرب سے کچھ اس طرح درآمد کر لیے گئے تھے کہ مختلف مقاصد سے استعمال کی جانی والی مختلف اصطلاحات کو من مانے انطباقات کے طور پر استعمال کرنے کو گویا مقبولِ عام کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ اس کی انتہا یہ تھی کہ اصناف کی حدِ فاصل کو نظر انداز کر کے نظم کی تنقید کے لوازم کو غزل کے لیے اور غزل کے ایجاز و اختصار کو بیانیہ اصناف کے لیے علی الاطلاق استعمال کیا گیا۔ اس ضمن میں دبازت اور تہہ داری کا کچھ ایسا دور دورہ ہوا کہ مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، شہر آشوب، حتیٰ کہ نثری اصناف تک کے بیانیہ کے لیے اس دبازت اور تہہ داری کے معیار اور پیمانے کو برتنے کی کوشش کی گئی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ بیانیہ شاعری اور شاعرانہ بیان میں کسی نوع کی تفریق کا انعدام ہو کر رہ گیا۔...... یہ اسی تعمیمی طریق کار کا نتیجہ تھا کہ ظفر اقبال اور زیب غوری کی غزل کے لیے جو تنقیدی پیمانے کارآمد ہو سکتے تھے ان کو ناصر کاظمی، منیر نیازی اور شہریار کی غزل کی پرکھ کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔

ظاہر ہے کہ یہ انداز یا تو شاعری سے ناانصافی تھی یا تنقیدی اصولوں کی بے حرمتی...... اسی طرح مثنوی گلزارِ نسیم کی رعایتِ لفظی اور پیکروں سے مملو شاعری کے مقابلے میں سحر البیان کے رواں اسلوب اور سہلِ ممتنع کی شاعری قدرے مختلف پیمانوں کی متقاضی تھی، مگر ہیئتی تنقید نے اردو میں آکر اکہری معیار بندی کی انتہا پسندانہ مثالیں قائم کردیں۔ اسی طریق کار اور معیار کی یکسانیت نے بعض مقامات پر نہایت عبرت ناک صورتیں پیدا کیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے غالبؔ کے بارے میں لکھا کہ...... ''غالبؔ کے نزدیک مشکل پسندی کا معیار استعارہ ہے'' لیکن اس استعارے میں مخصوص ہوش مندی کی بھی کار فرمائی ہے، جو میرؔ کے یہاں مفقود ہے''۔ اور جب کچھ عرصے کے بعد انھوں نے ہی میرؔ کی غزلوں کی شرح لکھی تو تشریح و تعبیر کے ہر ممکن معیار کو میرؔ کی عظمت اور افضلیت کے لیے کچھ اس طرح صرف کردیا کہ اس کی قیمت انہیں مومن، آتشؔ اور دوسرے استاد غزل گو شاعروں کے ساتھ مرزا غالب تک کی شکل میں چکانی پڑی۔ ہیئتی تنقید پر حد سے بڑھتے ہوئے اصرار کے باعث محض دبیز اسلوب، ابہام پر منتج لسانی تدبیروں اور جدلیاتی لفظیات کے بجائے دوسرے تمام اسالیب معتوب قرار پائے اور اس حقیقت سے چشم پوشی کی گئی کہ ایک عہد میں ایک سے زیادہ اسالیبِ شعر بڑی اور اہم شاعری کی ضمانت ہوسکتے ہیں۔ یہ صرف ہیئتی تنقید کو ادبی تعینِ قدر کا واحد مثالی طریق کار سمجھنے کا نتیجہ تھا کہ معاصر تنقید نے قاری کے سماجی اور ثقافتی نقطۂ نظر اور فن پارے کے عصری معنویت کو ادب کے غیر ادبی معیار کا نام دے دیا گیا مگر نقاد کی صورت حال وہاں پیدا ہوئی جب ادب کے ادبی معیار پر سارا زور صرف کرنے کے بعد اقبالؔ کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا کہ:

> ''نو آبادیاتی فکر کے سب بڑے ترجمان ہمارے یہاں اقبالؔ ہیں۔ یہ اقبالؔ ہی تھے جنھوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہیے، بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ اقبال نے ہمیں بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا ہے۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی

طرح نہیں بلکہ زندہ جود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی......"

تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبالؔ کے حوالے سے نو آبادیاتی فکر کی مدافعت، مغربی فکر سے عدم مرعوبیت یا تہذیبی استحصال وغیرہ کی باتیں ادب کے ادبی معیاروں کا حصہ کہاں سے بن گئیں۔ شاید یہی احساس تھا کہ پھر اس تضاد کو رفع کرنے کی خاطر انہوں نے اس وضاحت کے لیے خود کو مجبور محسوس کیا:۔

> فن کو کسی مخصوص طرزِ فکر سے آزاد کرنے کے یہ معنی ہر گز نہیں کہ فن کو طرزِ احساس اور داخلی بصیرت، اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہِ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے وہ ایسی وضع ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔

اس اقتباس اور اس جیسے دوسرے متعدد بیانات اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کو ہیئتی تنقید کے نام نہاد خالص نقطۂ نظر کے ساتھ وقتاً فوقتاً بعض تاویلات کی ضرورت کیوں پیش آتی رہی۔ اس لیے کہ خود ان کے بقول ادبی تنقید کو اپنے زمانے کے فیشن سے بھی ہم آہنگ رہنا چاہئے ورنہ اپنے طریق کار کے از کار رفتہ ہونے کا خوف بڑا ہیبت ناک ہوجاتا ہے۔

تاہم ہیئتی تنقید کا جو تاریخی کردار رہا ہے اور جس طرح اس نے ادب کی ادبیت کو قائم کرنے کی کوشش کی، اس کے پیش نظر اس نے معاصر اردو تنقید کو کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو، درجہ بندی، تعینِ قدر اور فرقِ مراتب کا ہنر ضرور سکھا دیا۔ لیکن ایسا بھی ہوا کہ بعض نقادوں نے حد سے بڑھی ہوئی ہیئت پرستی کو ہی مقصد و منتہا سمجھ لیا۔ ان نقادوں میں حامدی کاشمیری کی تازہ مثال، اکتشافی تنقید اور متن میں معنی کے مسئلے پر ان کی متعدد تحریریں ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> "تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی یہ امکان خیز تخیلی فضا جولسانی عملی کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے، اس

میں کردار واقعہ کے تعامل سے جو تجربہ اُبھرتا ہے وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔"

ان جملوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ حامدی کاشمیری نے زبان کو خیال کا ترجمان نہ قرار دے کر نعم البدل تصور کرنے کے مابعد جدید تنقیدی تصور کا غلط استعمال کیا ہے اور اسے اپنی ہیئتی تنقیدی فکر سے اپنے انداز میں وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس اندازِ فکر کا ایک جواب تو شمس الرحمٰن فاروقی کے محولہ بالا جملے میں مضمر ہے کہ "فن کار ایسی وضع ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں" اور دوسرا اقرار واقعی جواب گوپی چند نارنگ نے ان کی کتاب پر ردِ عمل کا اظہار کرتے ہوئے اس غلط فہمی کو رفع کرنے کی صورت میں دیا ہے اور نئی فکر کے حوالے سے بھی ان کو قائل کرنے کی کوشش کی ہے:۔

"پس ساختیاتی فکر جب یہ کہتی ہے کہ معنی کا مرکز نہیں یا معنی التواء میں ہے یا معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے تو اس کا ہرگز مطلب یہ نہیں کہ معنی کا سرے سے وجود ہی نہیں۔ بلکہ یہ کہ معنی سیال ہے اور مسلسل گردش میں ہے۔"

ان مباحث سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہیئت کو سب کچھ سمجھنے کا نظریہ اور قاری کے وجود سے چشم پوشی یا متن اور قاری کے تعامل سے انکار کا نقطہ کسی حد تک غلط فہمیوں کی گنجائش پیدا کر سکتا ہے۔

گزشتہ دس پندرہ برسوں میں ساختیات اور مابعد ساختیات سے مربوط قرأتِ متن پر جن ادبی نظریات اور تنقیدی تصورات کو متعارف کرانے، ان کی چھان پھٹک کرنے یا ان کی افادیت یا عدمِ افادیت کے بارے میں غور خوض کا سلسلہ قائم ہوا ہے، اس کے باعث ہیئتی تنقید کی حد سے بڑھی ہوئی 'متن مرکزیت' اور منشائے مصنف سے یکسر انکار، جیسے مسائل پر نئے سرے سے سوچنے اور بحث کرنے کی صورت حال پیدا ہوئی ہے۔ مابعد ساختیاتی نظریات میں ساخت کے تصور اور فلسفۂ لسان کی اہمیت کے ساتھ قاری اساس

تنقید، علمِ شرح، بین المتونیت، مابعد جدید صورت حال اور ثقافتی اور لسانی اکائیوں کی اہمیت جیسے مسائل نے تنقیدی منظر نامے میں خاصی بڑی تبدیلی پیدا کر دی ہے۔ اس نئے منظر نامے کے زیر اثر ہر سطح کے نقاد کو ان نئی بصیرتوں کو قبول کرنے یا رد کرنے اور ماقبل کی متن مرکزیت کو نئے سرے سے پرکھنے کا موقع ملا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے چونکہ اس نظریات کے پس منظر میں مبسوط طریقے پر نئی شعریات کو مرتب کرنے کی کوشش کی ہے، اس لیے ہیئتی تنقید کی تنگ دامانی کو محسوس کرنے کا عمل ان کے یہاں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سیاق وسباق میں ان کے دو ایسے بیانات سے، جن میں ترقی پسند تنقید اور ہیئتی تنقید کی نارسائی زیر بحث آئی ہے، مابعد ساختیاتی بصیرتوں پر گفتگو کی راہ ہموار ہو سکتی ہے:۔

> ''آلتھوسے نے مارکس کو جس طرح باز تحریر کیا ہے اور مارکسیت کے اندر رہ کر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی گنجائش پیدا کی ہے، یا دوسروں نے مارکسیت کے امکانات پر جو کچھ لکھا ہے...... اس کے پیش نظر یہ توقع نہیں کہ ترقی پسند تنقید جسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک رویہ اپنانا چاہیے تھا، نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی لیکن موجودہ صورت حال میں ایسی توقع خوش خیال سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔''

اور یہ کہ:

> جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور ذہنی آزادی پر زور دیا۔ اس دعوت میں بڑی کشش تھی لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔ نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔ اس لیے اصولا نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آ کر دم توڑ دیتا ہے۔''

کمٹ منٹ کے صحیح تناصر اور معنی کی تحدید کے بارے میں گزشتہ سطور میں جو اشارات کیے گئے ہیں ان کو سامنے رکھتے ہوئے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد ساختیاتی

نظریات کو اردو کی نئی تنقید سے ہم آمیز کر کے اردو شعریات کے لیے زیادہ مفید اور کار آمد بنانے کے مسئلے پر نئے سرے سے غور وخوض کا سلسلہ شروع کیا جائے۔ پروفیسر نارنگ بجا طور پر اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ وہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے"۔ اس لیے اس نکتے کو بھی ہمیں فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ چونکہ ساختیاتی یا مابعدِ ساختیاتی فکر کسی نظام اور ضابطے پر بھی اصرار نہیں کرتی، اس لیے ہمارے پاس نئی شعریات کی کلید، سوائے اس سوال کے اور کچھ نہیں کہ نئے ادبی نظریات کے بعض اصولوں کی آمیزش سے معاصر تنقید کو کیوں کر اردو کے جدید وقدیم ادب کی تفہیم اور ہمہ جہت معنوی وفور کے لیے زیادہ دور رس اور ہمہ جہت بنایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر مابعد ساختیاتی فکر شاعری میں زبان کے محض ترسیلی کردار سے انکار کرتی ہے اور اس فکر کے زیر اثر زبان کو خیال یا موضوع کا ترجمان سمجھنے کے بجائے فی نفسہ حقیقت کی تخلیق نو کا سر چشمہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس فکر کی رو سے معنی کا التواء کچھ اس طرح روبہ عمل ہوتا ہے کہ اگر ہم نے محض اس فکر پر انحصار کیا تو ہم تعین قدر اور مراتب کی درجہ بندی سے دور جا پڑیں گے۔ یہاں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ نئے ادبی نظریات کی رو سے افلاطون اور ارسطو کا مسلمہ اور مروجہ تصور نقل یا حقیقت نگاری کا پورا پس منظر جس پر آج تک کے بیش تر تنقیدی تصورات کی بنیاد استوار تھی، مختلف آلات کی زد پر آ گیا ہے۔ ہیئتی تنقید جس طرح متن کی مرکزیت کے سامنے ثقافت اور سیاست کو ہی خارج از بحث نہیں گردانتی، قاری کے وجود کو بھی اہمیت نہیں دیتی، اس کے بالکل برخلاف نئے نظریات زبان اور متن سے قاری کے مسلسل نبرد آزما رہنے پر زور دیتے ہیں اور متن کو قاری کی موجودگی کے بعد ہی معنی کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں، تو ان دونوں متخالف نقطۂ ہائے نظر کے مابین ہمیں کوئی نہ کوئی اشتراک کا پہلو تلاش کرنا پڑے گا۔ قرأت کے لگاتار عمل کے نتیجے میں عصری معنویت کے ساتھ ثقافت اور اس سے مضبوط مفاہیم تک رسائی کا راستہ مسدود نہ ہو سکے۔

ہیئتی تنقید کے نقطۂ نظر سے متن یا زبان کو خیال کے وسیلہ ترسیل سمجھنے والوں کا مابعد جدید تصورات سے اپنی بنیادوں کو متزلزل ہوتا محسوس کرنا بالکل ایک فطری اور قابل فہم

ردعمل ہے۔اس میں خیال کی ترسیل اور حقیقت کو نئے سرے سے خلق کرنے کے مابین جو بُعد ہے اس بُعد یا تضاد کو دونوں زاویۂ نظر کی شناخت کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے لیکن اس حقیقت سے کیوں کہ چشم پوشی کی جاسکتی ہے کہ متن میں شامل معنی کے سرِ چشمے کی بالقوں موجودگی کو اگر کوئی چیز بالفعل موجود بنا سکتی ہے تو وہ قاری کی قرأت کے علاوہ اور کچھ نہیں۔اس لیے کسی ممکنہ تنقیدی طریق کار سے اس کی مفاہمت صرف اس صورت میں قائم ہوسکتی ہے جب ہم ان لسانی بصیرتوں پر اپنے دروازے بند نہ کرلیں۔ چونکہ وفورِ معنی یا تکفیرِ معنی کا یہ عمل قاری کی تبدیلی، صورتِ حال کی تبدیلی، زمان ومکان کی تبدیلی اور ثقافتی ترجیحات کی تبدیلی کے ساتھ نت نئے معانی ومفاہیم کے استخراج کا ایک سلسلہ سا قائم ہو سکتا ہے، اس لیے تکفیرِ معنی کی اس کلید کو ادبی تنقید اپنے عمل کی امکانی وسعت کے حوالے سے کیوں کر یکسر مسترد کرسکتی ہے۔شاید یہی اسباب ہیں کہ جن کے باعث شمس الرحمٰن فاروقی جیسے قطعیت پسند ہیئتی نقاد بھی ڈھکے چھپے انداز میں ہی سہی، مگر اس کی افادیت کے جزوی اعتراف پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔وہ اپنی تنقید کی بازدید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:۔

> ''لیوس اسٹراوس نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع کا حصہ ہیں اور ہر مظہر ایک چھوٹی سے وضع ہے اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار اور خود کفیل ہیں تو ادب کے مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے جس کے اپنے طور طریقے ہیں اور جس کے مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح سماج کے عناصر ومظاہر کو دیکھتے ہیں......''

تاہم اس اعتراف میں وہ جس طرح متن کی مرکزیت کا قاری کی شرکت کے بغیر ذکر کرتے ہیں اور عمل قرأت سے کھلنے والے معنوی تکثیریت کے دریچے کی اہمیت کو نشان زد نہیں کرتے، اس سے واماندگی شوق کی پناہیں تراشنے کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنے اس نوع کے بیانات کا اختتام اس فیصلے پر نہ کرتے کہ ''شاعری اور دیگر

اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے لیکن اس سے آگے نہیں جاتی'' اور اگر مان لیا جائے کہ ایسا ہی ہے تو ان بصیرتوں پر ہیئتی تنقید یا معاصر نئی تنقید اپنے دوراز ے بند کرنے پر کیوں مصر دکھائی دیتی ہے۔ کیا اس لیے کہ یہ فکر تکثیرِ معنی کا تصور قاری کی موجودگی یا قرأت کے عمل کے بغیر نامکمل بلکہ بے بنیاد مانتی ہے، متن کو محض ترسیلِ خیال کا وسیلہ نہیں سمجھتی اور متن کو وفورِ معنی کا ایسا وسیلہ قرار دیتی ہے جس کی حدیں متعین کر کے جلد بازی میں کسی معنی کو حتمی اور آخری نہیں قرار دیا جا سکتا۔ جہاں تک متن کے خود کار ہونے کا سوال ہے تو مابعد ساختیات اس معروضے کو کلی طور پر تسلیم نہیں کرتی۔ لیکن جب دونوں تصورات میں مفاہمت کی راہیں لگائی جائیں کہ تو ان بصیرتوں کے اشتراک سے معاصر تنقید تعین قدر کے مسلک پر قائم رہتے ہوئے مزید کار آمد شعریات کی تشکیل کا سلسلہ ضرور شروع کر سکتی ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ متن کے ممکنہ معنی کو قاری کیوں کر بالفعل موجود بتاتا ہے اور اخذِ معنی میں ثقافت، تہذیب اور سماجی سروکار کی کیا اہمیت ہے؟ تو آج کے تنقیدی تصورات اس تناظر سے بے بہرہ ہو کر زندگی سے کٹ جانے کا ثبوت دے سکتے ہیں اور نہ صرف ایک قاری کو اس کا حق دیا جا سکتا ہے اس کے سمجھے ہوئے معانی و مفاہیم ہی کسی مخصوص متن کے لیے حتمی اور قطعی تشریح و تعبیر کی ضمانت ہو سکتے ہیں۔

معاصر تنقید کے منظر نامے میں بعض تصورات کے سلسلے میں بے لچک رویوں نے بھی تنقید کے دائرۂ کار کو محدود کر کے رکھ دیا ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر جس نوع کی شعریات کو فروغ حاصل ہوا وہ یقینی طور پر نئی امریکی تنقید اور ہیئتی تنقید کا آمیزہ تھا اور بلاشبہ اردو کے لیے زمانی طور پر ایک کار آمد طریق کار تھا۔ جب ترقی پسند تنقید اور مارکسی نقطۂ نظر کو از کارِ رفتہ ثابت کیا گیا تو اس کی بنیاد تاریخ میں رونما ہونے والی تبدیلی کے جواز پر رکھی گئی تھی۔ لیکن آج جب جدیدیت کے دائرۂ کار میں وسعت پیدا کرنے یا اس کا متبادل تلاش کرنے کا سوال اٹھایا جاتا ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی اس کی مدافعت میں تاریخی تبدیلی کے تصور کو غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

''جدیدیت کے بعد کیا؟ کے جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈے

گئے ہیں۔ ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ تاریخ میں تبدیلی
ہوتی رہتی ہے۔'' لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری
ایگلٹن کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی اہمیت تبدیلی کی
ہے اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے''۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی زمانے میں اگر ادبی تنقید نارسائیوں کا شکار ہوتی ہے تو اس کی سب سے بڑی وجہ اس نوع کے بے لچک رویے اور قطعیت ہوتی ہے۔ معاصر تنقید کے بارے میں ابتداء میں بعض نقادوں کی بے اطمینانی کا جو ذکر آیا تھا اس کا ہدف موجودہ تنقید کے طریق کار کے ساتھ اس کی نوعیت بھی ہے۔ مثلاً محمد حسن، شرح نویسی کو بھی تنقید کے منصب سے فروتر گردانتے ہیں اور ادب کی موت کے اعلان کو بھی تنقیدی سنسنی خیزی کا نام دیتے ہیں لیکن ان تاثرات میں جو گروہ تعصب کارفرما ہے اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ محمد حسن کے برخلاف شمیم حنفی تنقید کے لیے مباحث، نظری مسائل اور لسانی باریکیوں کو ہم عصر تنقید کے المیے سے تعبیر کرتے ہیں وہ تخلیقی متن کا مطالعہ انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی کی دستاویز کے طور پر کرنا چاہتے ہیں اور متن کو بے جان لسانی ساخت کی حیثیت سے دیکھنے کو تنقید کے منصب کے منافی قرار دیتے ہیں۔ معاصر تنقید اور نظری مباحث کے اس ردعمل میں شمیم حنفی اس کے اکیلے نہیں ہیں۔ شمیم حنفی کے ساتھ وارث علوی اور فضیل جعفری کو بھی تنقید کی نئی تھیورٹیکل بحث وتمحیص سے اکتاہٹ ہوتی ہے۔ نئے ادبی نظریات اور علمی وفکری مسائل سے ان بالغ نظر نقادوں مگر معاندانہ رویہ خود ان کی اپنی تنقیدی سرگرمی کو محدود کرنے کے مترادف بھی ہے اور تجسس کے فقدان کا بھی پتہ دیتا ہے۔ کہنے کو تو ادبی تنقید کے بارے میں ابتدائی گفتگو کا آغاز یہاں سے ہوتا ہے کہ نقاد بنیادی طور پر ادبی کارناموں سے تنقید کے اصول وضع کرتا ہے لیکن اگر ہم صرف اس اصول پر کاربند رہیں تو خود پر تصورات، نظریات اور ادبی اور ثقافتی دریافتوں کے سارے دروازے بند کر لینے کا ارتکاب کریں گے۔

ان معروضات کے مختلف پہلوؤں کو مرتکز کرتے ہوئے آخر میں اس حقیقت کا

اعتراف مناسب ہوگا کہ معاصر تنقیدی نارسائیاں کامیاب ادبی سرگرمیوں میں اس وقت تبدیل ہوسکتی ہیں، جب گروہی یا نظریاتی تحفظات ہماری ادبی تفہیم کی راہ کا پتھر نہ بن جائیں اور ہم کوشش کریں کہ مشرق ومغرب میں رائج اور نو وارد ادبی نظریات اور تنقیدی بصیرتوں کو معاصر تنقید سے ہم آہنگ کر کے اردو کی اپنی شعریات نئے سرے سے مرتب کرنے کی طرف مائل ہوسکیں۔

............☆☆☆............

☆...... پروفیسر حامدی کاشمیری

# اردو نظم ......ایک تنقیدی جائزہ

ولی دکنی کے دہلی میں وارد ہونے کے اکیس سال بعد یعنی ۱۷۲۱ء میں جب ان کا دیوان دکن سے دہلی پہنچا، تو اردو شاعری میں دُور رس تبدیلی کا موجب ہوا۔ اس دیوان سے اہلیانِ دہلی کے لئے گویا "مہرِ عالم تاب کا منظر" کھل گیا۔ ولی کا دیوان دکن میں مرتب ہونے کے باوجود لسانی اور شعری اعتبار سے دکن کے مقامی نوعیت کے اثرات کے غلبے سے دامن چھڑا کر ایرانی کلچر کی کشادگی، نفاست اور رنگا رنگی اور فارسی کی لسانی روایت کے عناصر کو اپنے اندر جذب کر چکا تھا۔ اس لئے دہلی میں اس کی خوب پذیرائی ہوئی اور اس کا، اس عہد کے شعری ذہن پر ایسا کارگر اثر پڑا کہ اردو شاعری کا (جو بالکل ابتدائی حالت تھی) باقاعدگی اور سرگرمی سے آغاز ہوا۔ اس کے قبل کے ادوار میں مغل بادشاہوں کی سرپرستی میں فارسی کا چلن تھا اور فارسی میں شعر کہنا باعثِ افتخار سمجھا جاتا تھا۔ جہاں تک اردو کا تعلق تھا وہ بے اعتنائی اور بے قدری کی شکار تھی۔ دکن کی صورتِ حال اس سے مختلف تھی۔ وہاں اردو میں شعرگوئی کی روایت قائم ہو چکی تھی اور محمد قلی قطب شاہ جیسے نامور شعراء کا سکہ رواں تھا۔ دکنی شاعری پر بالعموم فارسی کے اثرات تو تھے ہی مگر مقامی اثرات اتنے غالب تھے کہ اس کی جدید شکل، جس کی مثال ولی کی شاعری فراہم کرتی ہے، ابھی دور کی بات تھی۔ اس لئے دکنی شمالی ہندوستاں کے لئے غیر مانوس اور اجنبی تھی۔ ولی کی شاعری کا معتدبہ حصہ اسلوب، لسانی برتاؤ اور آہنگ کے اعتبار سے اردو کی موجودہ ترقی یافتہ لسانی شکل سے ملتا جلتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دہلی کے شعراء اسے ایک جدید، Viable اور موثر شعری اظہار سمجھ کر بلا تامل قبول لئے

پر آمادہ ہوئے۔ نور الحسن ہاشمی لکھتے ہیں:

"ولی کے دیوان کا ہی اثر تھا جس نے ثابت کر دیا کہ اپنی زبان میں اتنی صلاحیت موجود ہے کہ پختہ فارسی کی طرح سخن گوئی کے تمام مضامین کی بہ خوبی حامل ہو سکتی ہے"[1]

چنانچہ اردو شعراء نے اردو کی نحوی ساخت اور دیگر لسانی خصائص کو برقرار رکھتے ہوئے فارسی شاعری سے نہ صرف الفاظ، استعارے، تراکیب، محاورے، تلمیحات، آہنگ، صنائع، بدائع اور بحور و اوزان ہی مستعار لئے بلکہ ایرانی موضوعات و تصورات کو بھی بے دریغ استعمال کرتے رہے۔ انہوں نے اسی پر بس نہیں کیا بلکہ فارسی کی جملہ اصنافِ شعر مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مخمس، مسدس اور ترکیب بند وغیرہ کو بھی اُردو میں متعارف کیا اور ان پر اپنا حقِ ملکیت قائم کیا۔ ان اصناف میں غزل اور شعراء کے لئے خصوصی طور پر مرکزِ توجہ ثابت ہوئی اور ہر چھوٹے بڑے شاعر نے اسے ترجیحی طور پر برتا اور اتنی گرم جوشی اور تواتر سے برتا کہ صدیوں پر پھیلے ہوئے شعری سرمائے میں غزل ہی کو کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے دوسری اصناف پر برتری اور تفوق حاصل ہے۔ غزل کی مقبولیت کے اسباب (جو چند در چند ہیں) گنانے کا یہ موقع نہیں۔ تاہم دو اسباب کا ذکر مناسب رہے گا۔ اوّل یہ کہ غزل ساز و آواز کے ساتھ گائی جاتی تھی اور درباروں سے لے کر عوامی محافل تک غزل گائیکی کا چلن تھا جس سے اس کی مقبولیت فزوں تر ہوتی گئی۔ دوم، غزل اپنی صنفی نوعیت، جو ردیف و قافیہ کی پابندی اور ہر انفرادی شعر کو ایک اکائی تسلیم کرنے سے تشکیل پائی ہے، سے بھی شعراء کو اپنی جانب کھینچتی رہی۔ کیونکہ اس میں عام شعراء بھی آسانی سے طبع آزمائی کرتے تھے۔

بہر حال فارسی زبان اور شاعری کے ہمہ گیر اثر و نفوذ سے اردو شاعری اپنے اوائلی دور سے ہی وسیع پیمانے پر مستفید ہوتی رہی، تاہم فارسی سے استفادے کا عمل امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ بیشتر صورتوں میں تخلیقی کم اور تقلیدی زیادہ ہوتا گیا۔ فارسی سے اثر پذیری کے غالب رجحان کا ایک منفی نتیجہ یہ نکلا کہ اردو کی شعری اور لسانی روایت اپنی زمین، آب و ہوا

---

۱۔ دلی کا دبستانِ شاعری ص ۳۲

اور ثقافتی سرچشموں سے دور ہوتی گئی اور بدیسی چیزوں پر انحصار کرنے لگی۔ ایک خرابی یہ بھی پیدا ہوئی کہ اردو کے سینکڑوں شعراء عجمیت سے وابستگی پر اصرار کرتے ہوئے اس کی روح کو اپنے اندر جذب کرنے کے بجائے اس کے ظواہر کا اتباع کرتے رہے اور وہ عمر بھر روایتی شاعری کے سرابوں میں بھٹکتے رہے۔ یہ ضرور ہے کہ میر اور غالب نے فارسیت کے حاوی اثرات کو قبول لنے کے باوجود اپنی تخلیقی اُپج کا پوری طاقت اور آب وتاب کے ساتھ اظہار کیا اور نئے فکری اور جمالیاتی آفاق روشن کئے، تاہم ایسے شعراء کی تعداد کثیر ہے جو اپنی شعری صلاحیتوں کو بے دردی سے روایت پرستی کی نذر کرتے رہے اور شعوری یا غیر شعوری طور پر گھاٹے کا سودا کرتے رہے۔

قدیم ادوار میں روایتی اصنافِ شعر بالخصوص غزل کا اُردو شعراء کے ذہنوں پر ایسا تصرف رہا کہ وہ غزل ہی کے ہو کر رہ گئے۔ اُن پر غزل کا ایسا جادو چلا کہ وہ کسی نئی صنف کو ایجاد کرنے کی طرف توجہ نہ کرسکے اور نہ ہی دکنی طرز کی صنف نظم اُن کو متوجہ کر سکی۔ دکنی دور میں نظم گوئی کے ابتدائی نمونے وافر تعداد میں موجود تھے۔ حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف حسین شاہ راجو کی ''چکی نامہ'' پہلی نظم ہے جو لوک طرز کی ہے۔ اس کے بعد محمد قلی قطب شاہ اور دیگر شعراء نے رنگا رنگ موضوعاتی نظمیں لکھیں۔ یہ نظمیں شمالی ہند کے شعراء کے لئے باعثِ کشش نہ ہوئیں۔ شمالی ہند میں اس دور میں نظم کا کوئی تصور موجود نہ تھا، صرف محمد افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کے یہاں موضوعی نظموں کے چند ابتدائی نمونوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ دکنی دور کی نظمیں ہوں یا شمالی ہند کے ابتدائی دور کی نظمیں، یہ دونوں زبان وبیان کی کہنگی اور ناتراشیدگی کے ساتھ ساتھ مروجہ اصناف یعنی مثنوی یا مرثیہ ہی کا انداز واسلوب رکھتی ہیں اور کسی نئی اور منفرد ہیئت کو پیش نہیں کرتیں۔ ان نظموں کو ان کی موضوعی وحدت ہی صنفِ نظم کے اس تصور کے قریب کرتی ہیں جو اپنی دیگر خصوصیات کے ساتھ جن کا ذکر آگے آئے گا۔ انیسویں صدی میں مغربی نظموں کے بعض نمونوں کے زیرِ اثر اردو میں فروغ پانے لگا۔ بہر حال، مروجہ اصناف میں کسی خارجی موضوع پر نظم لکھنے کا سلسلہ آزاد اور حالی تک جاری رہا بلکہ اُن کے بعد بھی اس وقت تک جاری رہا جب تک نظمِ آزاد اور نظمِ معریٰ

کے نمونے اردو میں متعارف کئے گئے۔ یہ نظمیں بالعموم خارجی نوعیت کی ہیں اور کسی بھی خارجی موضوع مثلاً فطرت شہری زندگی، عمارات و باغات یا عصری حالات وغیرہ کو نظمانے کے عمل کی پابند ہیں۔ قدیم دور میں ولی، فائز، حاتم، سراج اور آبرو کے بعد میر اور سودا کی مثنویوں اور قصیدوں میں ایسے حصے بھی ملتے ہیں جن کو جذبات نگاری یا منظر کشی کے عمدہ نمونے قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعض ایسی نظمیں (مثلاً میر کی ''گھر کا حال'') بھی لکھی گئیں جو مروجہ اصناف میں ہی لکھی گئی ہیں تاہم کسی مثنوی یا مرثیہ کا حصہ ہی نہیں۔ یہ انفرادی طور پر کسی متعینہ موضوع سے قدیم دور میں نظیر اکبرآبادی واحد شاعر ہیں، جنہوں نے ترجیحاً نظم کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا اور معتدد ایسی نظمیں لکھیں جن میں تکرار و طوالت سے قطعِ نظر موضوع کی وحدت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اُن کے یہاں بعض ایسی نظمیں مثلاً روضہ تاج گنج ملتی ہیں جو خیال اور زبان کے ارتباطی عمل کی مظہر ہیں۔ انیسویں صدی میں ۱۸۵۷ء کے ہنگامۂ غدر کے بحرانی واقعے کے زیرِ اثر کئی نظمیں لکھی گئیں جو شہر آشوب کہلاتی ہیں۔ یہ نظمیں مروجہ اصناف کے لوازم کی ہی پاسداری کرتی ہیں۔ اسی زمانے میں آزاد اور حالی (جو نظم کی تحریک کے بانی ہیں) نے بھی موضوعی نظمیں کہیں جو مروجہ اصناف ہی میں لکھی گئی ہیں۔

ان نظموں کے علاوہ مثنوی، مرثیہ یا قصیدہ کے ایسے حصوں پر بھی نظموں کا اطلاق کیا گیا جو اپنی صنف یا سیاق سے علاحدگی اختیار کرنے پر بھی موضوعی وحدت کا احساس دلاتے ہیں۔ چنانچہ ایسے حصے جو منظر نگاری یا جذبات نگاری سے متعلق ہیں بطورِ مثال پیش ہو سکتے ہیں۔ تاہم نظموں کے ان نمونوں پر صرف موضوعی وحدت کی بنا پر ہی نظموں کا اطلاق ہو سکتا ہے اور نظم کی اس خصوصیت یعنی موضوع کی وحدت کی اس زمانے میں ایسی پذیرائی ہوئی کہ ۱۸۷۴ء میں انجمنِ پنجاب کے اس تاریخی جلسے میں اس کی توثیق ہوئی جب شعراء کو مصرعِ طرح پر غزلیں لکھنے کے بجائے متعینہ موضوعات پر مربوط نظمیں لکھنے کی دعوت دی گئی اور خود آزاد اور حالی نے بھی موضوعی نظمیں لکھیں اور نظم کی یہ نوع نظمِ جدید کی اصلاح کے طور پر مروج ہونے لگی۔

سوال یہ ہے کہ نظمِ جدید کا جو تصور آزاد اور حالی کے ذہنوں میں تھا، وہ قدیم

نظموں مثلاً بسنت یا پریم کہانی (محمد قلی قطب شاہ)، سورت کی تعریف میں (ولی) بکٹ کہانی (افضل)، گھر کا حال (میر) آدمی نامہ (نظیر اکبر آبادی) یا کسی شہر آشوب مثلاً فغانِ دہلی (داغ)، یا خود آزاد کی ابرِ کرم یا حالی کی برکھا رت سے مختلف تھا؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ طے کرنا ہوگا کہ آزاد اور حالی کے یہاں نظم کا کیا تصور تھا۔ آزاد کو اپنے عہد میں نظمیں لکھنے میں اوّلیت کا درجہ حاصل ہے، کیفی دہلوی کے نزدیک انہوں نے ''پہلی نظم نئی طرز کی موزوں فرمائی'' سیّد احتشام حسین نے بھی آزاد کو نظم گوئی اور نئے تصورات پھیلانے میں ''اولیت'' کا درجہ دیا ہے۔ کلیم الدین احمد بھی اسی خیال کے مؤید ہیں۔ یوں آزاد نئی طرز کی نظم نگاری کے موجد ٹھہرتے ہیں اور حالی کو اس معاملے میں ان کے ہم قدم ہونے کا شرف حاصل ہے۔ تاہم آزاد نے کہیں بھی نظمِ جدید کی اصطلاح کی وضاحت نہیں کی ہے۔ اُن کے خیال میں، جیسا کہ اُن کی نثر و نظم سے اخذ کیا جا سکتا ہے، نظم کا تصور اُن کے زمانے میں اس حد تک نیا ہے کہ اس میں روایتی اور پیش پا افتادہ مضامین کے بجائے نئے موضوعات کو سمونے کی سعی کی گئی اور اس کام کے لئے بالتخصیص مثنوی کی صنف سے استفادہ کیا گیا۔ آزاد کی کوشش یہ رہی کہ وہ نظم کو موضوعی اعتبار سے دیگر اصناف مثلاً غزل کے روایتی اسلوب و آہنگ سے ممیّز کریں۔ تاہم وہ اسے ہیئتی یا تکنیکی لحاظ سے کسی تبدیلی یا تجربہ کاری سے آشنا نہ کر سکے۔ یہی صورت حال حالی کے یہاں بھی ملتی ہے جو مسلسل مضامین کے بیان کرنے کے قابل مثنوی کے مقابلے میں کسی صنف کو بہتر نہ سمجھتے تھے۔ پس ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آزاد اور حالی کے یہاں نظم کا تصورِ وجودی تکنیکی یا ہیئتی لحاظ سے قدیم نظموں کے تصور سے مختلف نہ تھا۔ اس لئے اُن کو نظمِ جدید کی تحریک کے بانی یا اس اصطلاح کے موجد قرار دینا، جیسا کہ عام طور پر کیا جاتا ہے۔ درست نہ ہوگا، تاہم وہ بالخصوص آزاد منظم اور مسلسل کوششوں سے اور رائے عامہ کے مطابق نئی نظم کے اوّلین معمار قرار پاتے ہیں۔ اس فن میں آزاد کی اُن کوششوں کو خصوصی اہمیت حاصل ہے جو انہوں نے کرنل ہالرائڈ کی زیرِ سرپرستی انجمنِ پنجاب کے تحت موضوعی نظموں کو مقبولِ عام بنانے کے لئے انجام دی ہیں اور اس غرض کے لئے خود بھی نظمیں پڑھیں۔ چنانچہ اُن کی ایک نظم ''رات'' کو جو انجمن کے جلسے میں پڑھی گئی، کرنل ہالرائڈ نے ''اس طرز کی ایک عمدہ نظم'' قرار دیا، جس کا رواج مطلوب

ہے۔"کرنل ہالرائڈ کے آزاد کی نظم "رات" کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ نظم "ایک عمدہ نمونہ اس طرز کا ہے جس کا رواج مطلوب ہے" ظاہر کرتا ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں انگریزی نظموں کی دستیابی سے اردو کی روایتی شاعری کی از کار رفتگی کا احساس جس کا برملا اظہار حالی کے مقدمہ میں بھی ہوا ہے، عام ہو چکا تھا اور شاعری کو تازگی اور وسعت سے آشنا کرنے کے لئے مغربی نظموں سے استفادہ کرنے کا رجحان تقویت پا رہا تھا۔ اس رجحان کی بھرپور ترجمانی آزاد اور حالی کرتے رہے اور انہوں نے اسے بلاشبہ ایک تحریک کی صورت دینے کی سعی کی۔ اُنہوں نے نظریاتی طور پر بھی اور عملاً بھی نظم، جس کی روایت موجود تو تھی مگر مقبول نہ تھی اور ایک الگ صنف کے طور پر اپنی الگ حیثیت منوا نہ سکی تھی، کو رواج دینے کی سعی کی۔ یہ سعی واضح طور پر غزلیہ شاعری کی فرسودگی کے خلاف ایک گہرے ردِ عمل کی غماز تھی۔ اس لئے انہیں آسانی سے نظم نگاری کے اوّلیں علمبرداروں سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

دلچسپ امر یہ ہے کہ قدیم دور میں غزل کے بغیر جو اصناف مثلاً قصیدہ، مرثیہ، مثنوی یا رباعی مروج تھیں، اُن کو نظم سے موسوم کرنے کا غیر شعوری رجحان ملتا ہے۔ اس کا ثبوت غزلیہ اشعار اور تذکروں میں بھی ملتا ہے۔ تاہم اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غزل کو صنفی اعتبار سے دوسری اصناف سے مختلف ہونے کے باوجود نظم کے دائرے سے خارج کیا جاتا تھا۔ اس لئے کہ نظم بالعموم کلامِ موزوں کے مترادف ہی سمجھی جاتی تھی اور کلام موزوں میں غزل بھی شامل تھی۔ غالب نے "لباس نظم میں بالیدن مضمونِ عالی ہے" میں نظم کو کلام موزوں ہی کے معنی میں برتا ہے جس کے ذیل میں جملہ روایتی اصناف بشمولِ غزل بھی آتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ غالب نے "لباس نظم میں بالیدن مضمونِ عالی" کا ذکر کر کے نظم کے اس تصور جو ارتقائے خیال کی جانب اشارہ کناں ہے، کو بیان کیا ہے، جو آگے چل کر نظمِ جدید کی امتیازی خصوصیت بن گیا۔ غالب سے قبل، قدیم ادوار میں روایتی اصناف کو نظم سے موسوم کرنے کا یہ مطلب نہیں تھا کہ وہ نظم کے اس تصور سے مطابقت رکھتی تھیں جو مغرب کے زیرِ اثر انیسویں صدی کے نصفِ اول کے بعد رائج ہونے لگا، تاہم قدیم ادوار میں بالعموم غزل کی منتشر الخیالی کے برعکس اصناف کو موضوعی تسلسل کی بنا پر نظم سے موسوم کرنے کا چلن

قبولِ عام حاصل کرتا رہا۔ یہی وجہ ہے کہ محمد قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک موضوعی نظموں کو نظم سے موسوم کیا جاتا رہا۔ نظیر اکبر آبادی کی نظمیں روایتی اصناف کے لوازم کی پابندی کے باوجود تسلسلِ خیال کی بنا پر نظمیں کہلانے لگیں۔

بغور دیکھا جائے تو آزاد اور حالی بھی نظم کے اسی تصور کے حامی تھے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ نظم کے اس تصور کو اپنے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے حق میں تھے اور اسے صنفِ غزل کے مقابلے میں جو اُن کے عندیئے میں بھی پامال ہو چکی تھی، مروج و مقبول بنانا چاہتے تھے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے موضوعی مشاعروں کی طرح ڈالی۔ بہر حال، اس بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ آزاد اور حالی کے ذہن میں نظم کا جدید مفہوم پوری طرح واضح نہیں تھا۔ وہ زیادہ سے زیادہ نظم کو روایتی ہیئت کے باوجود موضوعی شاعری کا نعم البدل بنانے کے خواہش مند تھے۔ اُن کی مساعی البتہ اس حد تک کامیاب رہی کہ انیسویں صدی کے اواخر تک ہر اس شعری تخلیق کو نظم سے موسوم کیا جانے لگا جو موضوع کی وحدت سے متصف ہو، خواہ وہ روایتی صنف ہی میں کیوں نہ لکھی گئی ہو۔ اس دور میں تاہم ایک خاص بات یہ ہوئی کہ نظم کے ہیئتی ارتقاء میں نظم خواہ وہ روایتی صنف میں ہی کیوں نہ لکھی گئی ہو، علاحدہ طور پر اپنا وجود منانے لگی اور یہ کسی روایتی صنفِ شعر سے متعلق نہ رہی۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ آزاد اور حالی کے زمانے میں اور اس کے بعد بھی نظم کی اصطلاح زیادہ سے زیادہ مروج ہوتی گئی اور اس کے اصطلاحی مفہوم کا اطلاق شعر کے علاوہ ایک ایسے کلامِ موزون پر ہونے لگا، جو (۱) غزل نہ ہو اور (۲) جو تسلسلِ مضمون رکھتا ہو۔ نظم کے اس تصور کو انگریزی شعراء کی نظموں سے اصل یا ترجمے کی صورت میں واقفیت بڑھانے کے مواقع کی فراہمی نے مزید تقویت دی اور اختتامِ صدی تک نظم اپنے نئے مفہوم (جو انگریزی پوئم کی اصطلاح سے متخرج تھا) کے ساتھ شعراء اور پڑھے لکھے لوگوں کے ذہن میں جاگزیں ہوتی گئی اور صنفِ نظم قبولِ عام حاصل کرتی گئی۔ گوپی چند نارنگ نے نظم کے اسی تصور کو پیش کیا ہے۔ ''آج جو عام نظم کا تصور ہمارے ذہن میں اُبھرتا ہے وہ نہ تو مثنوی والے منظوم بیانیئے سے لگا کھاتا ہے نہ سنسکرت کی شعری روایت سے اس کا تعلق ہے بلکہ نظم

کے مغربی سانچے سے۔ جب ہم مختصر نظم اور طویل نظم کا سوال اٹھاتے ہیں تو ہمارے ذہن میں دراصل مغربی سانچے ہوتے ہیں۔ چنانچہ مغربی نظموں کے بعض نمونوں کے زیرِ اثر رفتہ رفتہ نظمِ جدید کی شکل واضح ہونے لگی اور موضوع میں ربط و تسلسل پر زور دینے کے ساتھ ساتھ تکنیک اور ہیئت کی تجربہ پسندی کی طرف بھی توجہ دی جانے لگی اور اس فنی اصول کو تسلیم کیا جانے لگا کہ شعری تجربہ (جسے موضوع کہا جاتا ہے) اپنی نوعیت کے مطابق اپنی لسانی ہیئت کو وضع کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ روایتی اصناف نظم کے نئے تصور سے عدمِ مطابقت کا احساس دلانے لگیں اور رفتہ رفتہ بعض ہیئتی قیود مثلاً وزن، یا ردیف و قافیہ کی پابندی سے بھی صرفِ نظر کرنے کے رجحان کو تقویت ملی۔ حالؔی نے مقدمے میں وزن کو نفسِ شعر کے لئے ضروری قرار نہیں دیا۔ ۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرؔر نے اپنے رسالہ دلگداز میں انگریزی ڈراموں مثلاً شیکسپیئر کے ڈراموں کے تتبع میں فلپانا کو بلینک ورس میں شائع کیا۔ یہ اردو نظم کو ہیئتی تبدیلی سے روشناس کرانے میں ایک انقلابی قدم تھا۔

ایک اور اہم بات یہ ہوئی کہ شرؔر نے صرف نظم معریٰ (جو انہوں نے مولوی عبدالحق کے مشورے پر غیر مقفیٰ نظم کے لئے متبادل اصطلاح کے طور پر قبول کیا تھا) کو ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ نظم آزاد کا ایک نمونہ بھی پیش کیا جو انگریزی سے ماخوذ تھا اور سمندر کے عنوان سے فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں چھپ گیا۔ یہ واقعتاً نظم کے ارتقاء میں ایک تاریخی کارنامہ ہے۔ یہ نظم انگریزی منظوم ڈراما کا ایک حصّہ ہے جو سمندر کے عنوان کے تحت مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر کے ایک الگ نظم کی صورت میں چھپ گیا۔ اس بات سے قطعِ نظر کہ یہ ڈرامے کا ایک حصہ ہے۔ یہ ایک الگ نظم کا تاثر پیدا کرتا ہے اور اردو نظم اور یورپی اثرات (۱۹۶۸ء) میں صفحہ نمبر ۱۳۲ پر اس کا ذکر کیا ہے۔ میرے بیان کی صحت کو چیلنج کرتے ہوئے ڈاکٹر حنیف کیفؔی نے اپنی کتاب "نظمِ معریٰ اور نظمِ آزاد" میں جو دلیل دی ہے وہ خود صحت سے بعید، یعنی قیاس اور مفروضے پر مبنی ہے۔ اُن کا موقف یہ ہے کہ شرؔر نے نظمِ آزاد نہیں لکھی ہے۔ حالانکہ خلیل الرحمن اعظمی، عبادت بریلوی اور گیان چند جین نے بھی غیر مبہم انداز میں شرؔر کو نظمِ آزاد کا خالق قرار دیا ہے۔ راقم نے متذکرہ کتاب میں اس رائے کا یوں اظہار کیا ہے:۔

''قافیہ کی قید کی عدمِ موجودگی میں خیال ایک مصرع کو توڑ کر دو تین کرداروں کے ذریعے ادا کیا جا سکتا تھا۔ اس طرح گویا شرؔر نے آج کی اصطلاح میں آزاد نظم کے لئے بھی ابتدائی خاکہ پیش کیا ہے۔'' اس کے بعد مرقوم ہے ''انہوں نے ایک نظم ''سمندر'' کے عنوان سے لکھی تھی جو ایک ہی وزن اور بحر میں ہے، لیکن جس کے مصرعے خیال کے آہنگ کے مطابق چھوٹے بڑے کر دیئے گئے ہیں۔ یہ نظم ''دلگداز'' فروری ۱۹۰۱ء میں چھپی ہے''۔ ڈاکٹر حنیف کیفی نے راقم کی متذکرہ بالا رائے کو شدومد سے رد کرنے کی کوشش کی ہے مگر جو دلائل پیش کئے ہیں وہ بے بنیاد ہیں۔ وہ لکھتے ہیں ''ڈاکٹر حامدی کی تحریر سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے، ساتھ ہی لکھتے ہیں ''ظاہر ہے کہ تبدیلی کا یہ عمل خود شاعر نے تو کیا نہیں، ایسی صورت میں یہ سوال فطری طور پر اٹھتا ہے کہ جس نے بھی یہ تبدیلی کی ہے، اسے اس کا اختیار کس نے دیا ہے۔'' ظاہر ہے کہ حنیف کیفی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے کا عمل شرؔر کے یہاں واقع ہوا ہے۔ یوں وہ خود اپنے اس بیان کو کہ ''شرؔر نے آزاد نظم نہیں لکھی ہے'' مسترد کرتے ہیں۔ اب آگے دیکھئے ان کو پریشانی ہے کہ میری تحریر سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود نے شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے۔ اس پریشانی کی وجہ نا قابلِ فہم ہے۔ کیونکہ میری متذکرہ کتاب میں صفحہ ۱۳۲ مندرج ہے کہ نظم سمندر ''دلگداز'' (فروری ۱۹۰۱ء) میں چھپی ہے۔ یہ رسالہ شاعر کی زیرِ ادارت نکلتا تھا اور اس میں شاعر کا نام بھی نظم کے ساتھ منسلک ہے۔ ان اندرجات کے بعد یہ لکھنا کہ ڈاکٹر حامدی کی تحریر سے ''یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کر دینے کا عمل خود شاعر نے کیا ہے یا کسی اور نے'' کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا یہ بات از خود واضح نہیں ہوتی کہ نظم میں مصرعوں کی تبدیلی کا عمل خود شاعر کے ہاتھوں واقع ہوا ہے۔ لہٰذا موصوف کا یہ کہنا کہ تبدیلی کا یہ عمل خود شاعر نے تو کیا نہیں'' اُن کا فرضی اور ادعائی بیان ہے جو تحقیق سے دور کا بھی واسطہ نہیں رکھتا۔ اُن کا یہ بیان کہ ''ایسی صورت میں یہ سوال فطری طور پر اٹھتا ہے کہ جس نے بھی یہ تبدیلی کی ہے اسے اس کا اختیار کس نے دیا ہے، محض خیال آرائی ہے جو قطعی غیر متعلقہ ہے اور خیال آرائی کا یہ سلسلہ دور تک چلا گیا ہے اور اس پر رائے زنی کرنا تضیعِ اوقات ہے۔ تاہم موصوف نے جو تنقیصی انداز روا رکھا ہے۔ اس کی ایک

مثال دینے پر اکتفا کروں گا، لکھتے ہیں" ڈاکٹر حامدی نے "سوغات" کے جدید نظم نمبر ہی اس آزاد نظم کی نامکمل نقل پیش کردی ہے، وہیں سے انہوں نے "دلگداز" فروری ۱۹۰۱ء کا حوالہ بھی اخذ کیا ہے"۔ ڈاکٹر صاحب نے جس قطعیت کے ساتھ دعویٰ کیا ہے کہ میری رائے اصل دلگداز کے بجائے ذیلی ماخذ یعنی "سوغات" نظم نمبر سے نقل ہے۔ وہ اُن کے مطالعے کو مشکوک بنانے کے ساتھ ہی اُن کے تحقیقی طریقۂ کار کے آداب سے لاعلمی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس ضمن میں عرض یہ کرنا ہے کہ میرا اصلی ماخذ "دلگداز" کی فائل ہے جو لکھنؤ یونیورسٹی کی لائبریری میں محفوظ ہے اور جس سے استفادہ کے ثبوت کے طور پر میں نے اپنی کتاب میں "دلگداز" کے فروری ۱۹۰۱ء کے شمارے کی نشاندہی کے ساتھ کے رسالے کا صفحہ نمبر بھی درج کیا ہے۔

یہ تو خیر ایک جملہ معترضہ تھا، میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ شررؔ نے اردو داں طبقے کو نظمِ معریٰ کے ساتھ ساتھ نظمِ آزاد کے ابتدائی نمونے سے بھی متعارف کرایا ہے اور اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک اردو نظم کے خدوخال نمایاں ہونے لگے تھے۔ اس کی انفرادیت کو مزید واضح اور استوار کرنے کے لئے ۱۹۰۳ء میں رسالہ "مخزن" کے ایڈیٹر سر عبدالقادر نے "مخزن" کی تین سالہ کارکردگی کا جائزہ لیتے ہوئے صنفِ نظم کی موضوعی اور ہیئتی لحاظ سے ایک اور اہم جہت کی طرف اشارہ کیا۔ اُنہوں نے لکھا "۱۹۰۱ء میں "مخزن" نے جنم لیا۔ اس کے جملہ مقاصد میں سے ایک مقصد اردو نظم میں مغربی خیالات، فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تھا۔ یہ مقصد بھی خاطر خواہ پورا ہوا۔ ظاہر ہے نظم ادب موضوع کی قید سے آزاد ہو چکی تھی اور ہیئتی لحاظ سے اتنے مسلسل ہونے کے ساتھ "نتیجہ خیز مسلسل ہونے" پر زور دیا گیا۔ ظاہر ہے "نتیجہ خیز مسلسل" ہونے کا مطلب نظم کے معنوی ارتقاء کی لازمیت ہے جو نظم سے مختص کی گئی اور نظم کا یہی تصور جدید نظم سے ہم آہنگ ہو گیا۔ اسی بنا پر سید احتشام حسین نے نظم کے مسلسل، مربوط اور ارتقائی عنصر پر بھی زور دیا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو نظم کے اس تصور کو نوعی یا اختصاصی جواز، جیسا کہ فاروقی نے اپنے مقالے "نظم کیا ہے؟" میں لکھا ہے، میسّر نہ تھا۔ فاروقی نے نظم کے مفہوم کے تعیّن کے ضمن میں بعض بحث طلب سوالات اُٹھاتے ہیں۔ اُن کا یہ کہنا

درست ہے کہ یورپ میں نظم کے تصور کو پیشِ نظر رکھا جائے تو غزل کو اس سے الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ مغربی تنقیدی میں جو تصورات لفظ نظم (Poem) کے ساتھ وابستہ ہیں، اُن میں اکثر کا کم وبیش اطلاق غزل پر بھی ہوسکتا ہے۔ اس کے برعکس کلیم الدین احمد کا یہ خیال ہے کہ نظم میں رابطہ و تسلسل ہوتا ہے۔ فاروقی کے نزدیک "ربط و تسلسل اور آغاز وارتقائے خیال کی شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی نہیں ہوئی ہیں، تاہم روایت، عادت اور عمومی قبولیت کی بنا پر ہر وہ نظم جو غزل نہیں ہے۔ خواہ اس کا تعلق روایتی صنف سے ہو یا نہ ہو، نظم کہلائی جاسکتی ہے۔" یہ ضرور ہے کہ آزاد اور حالی نے جس نظمِ جدید کے تصور کی ترویج کی اور جو رفتارِ وقت کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتا گیا۔ وہ روایتی اصناف سے مطابقت کرنے کے بجائے (حالانکہ خود انہوں نے اسی کی مطابقت کی ہے) اپنی ہئیت خود تراشتا رہا ہے اور اس کی واحد پہچان یہ ہے کہ اس میں موضوعی وحدت ہوتی ہے۔ فاروقی نے بھی نظم کی بنیادی صفت وحدت قرار دی ہے۔ اس لحاظ سے روایتی اصناف میں لکھی گئی نظمیں بھی نظم کے دائرے میں آسکتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے غزلوں میں ایسی غزلیں بھی ملیں گی جو وسعت رکھتی ہیں، مثلاً میر کی غزل یا غالب کی پھر اس انداز سے بہار آئی اصولی طور پر نظم سے موسوم کی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح غزلوں کے منفرد اشعار جو نظم ہی کی طرح وحدت رکھتے ہیں اور نظم ہی کی طرح کردار، فضا اور مکالمہ رکھتے ہیں، نظم کہلوانے کے حق دار ٹھہرتے ہیں۔ تاہم جو چیز ان کو نظم کہلوانے میں مانع ہے، وہ وہی توقعات یا رسومیات ہیں جو ہم نے غزل سے وابستہ کی ہیں اور جن کی بنا پر غزل کی منفرد ہئیت مسلم ہوگئی ہے۔ اس لئے غزل کو نظم کے دائرے سے الگ کرکے ہر غیر غزلیہ تخلیق جو وحدت، ارتقاء اور تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، ہمارے مطالعے کا موضوع بن جاتی ہے۔

بہر حال، آزاد اور حالی کی قائم کردہ نظمیہ روایت، چونکہ اُن کے دور کے تغیر پذیر ادبی شعور کی علامت تھی، اس لئے یہ ایک عرصے تک روایت سے منسوب ہونے اور ہئیتی اعتبار سے کسی متعینہ شکل میں نہ ڈھلنے کے باوجود زندہ رہی اور رفتارِ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے نقوش واضح کرنے لگی۔ آزاد اور حالی کے تعین میں شبلی، نذیر احمد، اسماعیل میرٹھی، شرر، اکبر الہ آبادی،

شوق قدوائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوری، سلیم پانی پتی، چکبست اور محروم نے اُن کی قائم کردہ نظم نگاری کی روایت کی توسیع میں بھرپور حصہ لیا اور متعدد نظمیں لکھیں جو نظم کے خدوخال کو کسی حد تک نمایاں کرتی رہیں۔ اس عمل میں اُن تراجم کو خاص دخل رہا ہے جو اس دور میں کئی مشہور انگریزی نظموں کے کیئے گئے۔ اس طرح سے انگریزی نظم کا تصور ٹھوس شکل میں متعارف ہونے لگا اور اردو شعراء انگریزی نظموں کی طرز پر اردو نظمیں لکھنے لگے۔ سر عبدالقادر نے ''مخزن'' کے پہلے شمارے میں جو ۱۹۰۱ء میں نکلا، اپنے اعراض و مقاصد میں ایک اہم مقصد یہ قرار دیا کہ ''انگریزی کی نظموں کے نمونے پر طبع زاد نظمیں انگریزی نظموں کے با محاورہ ترجمے شائع کرنا تاکہ متقدمین کی تقلید کرنے والے جدید مذاق سے آگاہ ہوں۔'' ان ترجموں سے متقدمین نہ صرف جدید مذاق سے آگاہ ہوئے بلکہ جدید نظم کے تصور سے بھی آشنا ہوئے اور کئی شعراء نے مغربی نظموں کے منثور اور منظوم تراجم کیئے۔ ان میں اقبال کا نام سرِ فہرست ہے۔ اُن کے علاوہ جن شعراء نے ترجموں کا کام سرانجام دیا۔ اُن میں ضامن کشوری، عزیز لکھنوی، ظفر علی خاں، غلام بھیک نیرنگ، حسرت موہانی، سید حیدر علی زیدی، غلام محمد طور، محمد صادق علی خان کشمیری، میر نذیر حسین انبالوی، شاکر میرٹھی محروم، طالب بنارسی اور مولوی سید احمد کبیر قابلِ ذکر ہیں۔ نظموں کے تراجم کے علاوہ چند ایسی کتابیں بھی شائع کی گئیں جو انگریزی نظموں کے منثور یا منظوم ترجموں پر مشتمل ہیں۔ ان میں ضامن کشوری کی ارمغانِ فرنگ، محمد یحییٰ تنہا کی شاعرانہ خیالات، شیخ غلام محی الدین کی دو آتشہ اثر لکھنوی کی رنگ بست، سروجنی نائیڈو کی ایوانِ تصور قابلِ ذکر ہیں۔ حالیہ برسوں میں امیر چند بہار کی نسیمِ مغرب، نریش کمار شاد کی للکار اور میراجی کی مشرق و مغرب کے نغمے چھپ چکی ہیں۔ ظاہر ہے مغربی نظموں کے تراجم کی یہ وافر تعداد جدید اردو نظم کی تعمیر و تشکیل میں ایک خاص اہمیت رکھتی ہے۔ یہ تراجم اردو شعراء کے لئے طبع زاد نظموں کی موضوعی اور ہیئتی تشکیلیت میں ممد ثابت ہوئے۔ موضوعی اعتبار سے اردو نظم بوقلمونی سے آشنا ہوئی اور ہیئتی لحاظ سے وہ غزل زدگی سے چھٹکارا پانے اور نئی تبدیلیوں سے بہرہ ور ہونے میں کامیاب ہوئی۔ دراصل بیسویں صدی کے آغاز میں اردو نظم کا ستارہ اقبال کے ہاتھوں چمکا اور نظم ایک قائم بالذات، منفرد اور جدید شعری صنف کے طور پر اپنی شناخت کروانے میں کامیاب ہوئی اور پھر موجودہ

دور تک یورپی نظم کے متنوع نمونوں سے واقفیت پیدا کرنے کے نتیجے میں جدید اردو نظم اپنی منفرد حیثیت استوار کرتی رہی۔ یہاں تک کہ اردو نظم ایک صدی کے سفر میں اتنی باثروت، تنوع پسند اور بلند رتبہ ہوگئی کہ عالمی سطح پر نظم نگاری کے ہم پلہ ہوگئی۔

اردو نظم پر جو تنقیدی کام ہوا ہے، وہ کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے محدود نوعیت کا ہے۔ میراجی کی کتاب ''اس نظم میں'' میں چند معاصر شعراء کی نظموں کے تجزیوں پر مشتمل ہے، اس کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کی ''نظمِ جدید کی کروٹیں'' چھپ گئی۔ اس میں نظم نگاری کے جائزے کے ساتھ دس نمائندہ نظم نگاروں کے مطالعات پیش کیے گئے۔ ۱۹۶۸ء میری کتاب ''جدید اردو نظم اور یورپی اثرات'' میں نظم کی صنفی حیثیت کے ساتھ ساتھ اردو نظم کا یورپی اثرات کے تحت جائزہ لیا گیا ہے۔ ۱۹۷۷ء میں اسلوب احمد انصاری نے ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' شائع کی۔ اس میں اقبال کی تیرہ نظموں کے تجزیئے شامل ہیں۔ نظم کی تنقید کے ضمن میں ''سوغات'' کا نظم نمبر بھی اہمیت رکھتا ہے۔ چند برس قبل انور سدید نے اپنی تنقیدی کتاب ''وزیر آغا'' میں وزیر آغا کی نظموں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا۔ ان موضوعی کتابوں کے علاوہ ادبی رسائل میں اردو نظم نگاروں پر مقالے چھپتے رہے۔ اردو نظم سے متعلق یہ مطالعات من حیث الکل دو نمایاں تنقیدی عوامل کی نشاں دہی کرتے ہیں۔ اوّل ان میں نظم نگاروں کے حوالے سے اردو نظم کے تاریخی ارتقاء کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ دوم یہ نظم نگاروں کے ساتھ ساتھ ان کی نظموں کے مطالعات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اوّل الذکر ادبی نقاد کے بجائے ادبی مورّخ کے کام کی نوعیت کو ظاہر کرتا ہے، جبکہ موخر الذکر ایک عمومی جائزاتی اور توصیفی اندازِ نقد کو روا رکھتے ہوئے نظموں کے فنی محاسن اور موضوعات کو نشان زد کرتا ہے۔

ظاہر ہے یہ تنقید کا تاریخی، عمومی اور جائزاتی انداز ہے جو تخلیق سے قریبی، مؤثر اور نتیجہ خیز رابطہ قائم کرنے کے جدید تنقیدی رویئے سے مغائر ہے۔ یہ اندازِ نقد تخلیق کو میکانکی طریقے سے موضوع اور ہئیت میں تقسیم کر کے ان کے بعض محاسن یا معائب کو بیان کرتا ہے یا تخلیق کار کے بارے میں سوانحی، تاریخی اور عصری معلومات کا انبار لگا دیتا ہے اور بیچ بیچ میں اس کی تخلیقات سے حوالے لکھ دیتا ہے تاکہ اپنے خیالات کی محبت کی توثیق کر

سکے۔ اردو میں بدقسمتی سے شروع سے ہی یعنی تذکرہ نویسی کے دور سے ہی تنقید کے کم و بیش اسی نوع کے کام کا چلن رہا اور رفتارِ وقت کے ساتھ ساتھ یہی سکہ رائج الوقت بنا رہا۔ ایک اور چیز جو انیسویں صدی سے ہی تنقید کے گلے کا ہار ہوئی، وہ یہ ہے کہ حالؔی نے مقدمہ میں شاعر کی سماجی ذمہ داری پر اظہارِ خیال کیا اور پھر سب لوگ سب کچھ بھول کر ادب کی سماجی حیثیت کے وظیفے کا ورد کرنے لگے۔ ترقی پسندوں نے تو بہ بانگِ دہل ادیب کی سماجی ذمہ داری پر زور دیا اور تنقید کو ادیب کے سماجی شعور کی نشاندہی کا فریضہ سونپ دیا۔ چنانچہ ''خشتِ اول چوں نہد معمار کج، کے مصداق گزشتہ سو برسوں میں نقاد حضرات، خواہ وہ کوئی بھی طریقہ نقد اختیار کریں، گھوم پھر کے ادب کی سماجی معنویت کی نشاندہی کو ہی اپنا منتہائے مقصد قرار دیتے رہے۔ گویا ادب نہ ہوا، سماجی دستاویز ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نہ صرف ادب ہی حد بندیوں کا شکار ہوتا گیا بلکہ تنقید بھی اپنی صحیح کارگزاری یعنی کلی تحسین کاری کے عمل سے دور ہو گئی اور قارئین ناکردہ گناہوں کی سزا بھگتتے رہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ تنقید کے چند در چند محرکات و عوامل ہو سکتے ہیں جن میں سماجی احوال و واقعات کو اپنی نمایاں حیثیت لیکن ادب کے دیگر خارجی اور داخلی محرکات سے صرفِ نظر کر کے صرف اس کے سماجی عوامل کی تلاش و تعین کا عمل تنقید کے یک رخے پن اور حد بندی کو ظاہر کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخلیقِ ادب کے عمل میں اس کے دیگر عوامل کو نظر انداز کر کے صرف اس کے ایک ایسے سماجی محرک کی گردان کرنا جو اس کا لازمی اور بدیہی محرک ہے، تحصیل حاصل ہی نہیں بلکہ غیر مناسب بھی ہے۔ کوئی بھی ذی ہوش ادیب خواہ وہ سماجی معنویت کی بات زبان پر لائے یا نہ لائے، سماجی وابستگی سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ یہاں تک کہ رومانی ادیبوں کے یہاں بھی سماجی معنویت کے متنوع نقوش دعوت نظارہ دیتے ہیں۔

حالؔی کے مقدمے کو جدید اردو تنقید کا اوّلین صحیفہ قرار دیا جائے تو اردو تنقید کی عمر لگ بھگ سو برس کی ہو جاتی ہے۔ تنقید کی یہ عمر اتنی ہی ہے جتنا کہ جدید اردو نظم کی۔ عمروں کے مساوی ہونے کے علاوہ دونوں میں ایک قدرِ مشترک یہ بھی ہے کہ دونوں مغرب سے ماخوذ و مستفیض ہیں۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ دونوں ایک ہی انقلاب خیز عہد یعنی انیسویں صدی

میں تولد ہوئیں اور شانہ بہ شانہ آگے بڑھنے لگیں۔ یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ دونوں بیک وقت آزاد اور حالی کے ہاتھوں پروان چڑھیں اور قابلِ شناخت ہو گئیں۔ دونوں یعنی آزاد اور حالی نے نظمیں بھی لکھیں اور تنقیدیں بھی۔ حالی وہ نابغہ ہیں جنہوں نے "برکھارت" جیسی اچھی نظم لکھی اور مقدمہ جیسا تنقیدی کارنامہ انجام دیا۔ ان سے پہلے آزاد نے بھی نظمیں لکھیں اور تنقید بھی لکھی اور نظم کے حوالے سے نظمِ جدید کے پہلے پیش رو کا افتخار حاصل کیا۔ ان دونوں کے بعد وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ عصرِ حاضر تک اردو نظم بھی ترقی کے زینے طے کرتی رہی اور تنقید بھی آگے بڑھتی رہی، تاہم یہ واقعہ ہے کہ نظم (یا وسیع تر معنوں میں اردو شاعری) کے مقابلے میں تنقید کی ترقی کی رفتار نسبتاً سُست رہی۔ مقامِ تعجب ہے کہ یہ یہی نظم اور تنقید باہم دیگر اثر و نفوذ کے اس حاوی میلان کو نمایاں نہ کر سکے، جس سے دونوں کی توسیع و ترقی کے امکانات منسوب و مشروط تھے۔ اس کوتاہی کی ذمہ داری نظم پر نہیں بلکہ تنقید پر عاید ہوتی ہے۔ کیونکہ تنقید اپنے اصلی منصب اور عملی کارگزاری سے بیگانہ ہو کر محض تشریح و تفسیر تک محدود ہو کر رہ گئی۔ تعجب تو یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری کے وقیع نمونوں کے تخلیقی امکانات سے اکتسابِ فیض نہ کر سکی۔ یعنی وہ ادبی متون سے اُن ادبی اصولوں کا استخراج نہ کر سکی عملی اور اطلاقی معنویت کی ضمانت فراہم کرتے۔ اس صورتِ حال کے منفی اثرات صنفِ نظم کو بھی اپنی پیٹ میں لیتے رہے اور مدتوں تک نظم اپنی کوئی موقر و معتبر صورت متعین نہ کر سکی اور نظموں کی ایسی کثیر تعداد سامنے آتی رہی جو شعریت سے عاری ہو کر محض کلام منظوم کا پلندہ تھی۔ یہاں تک کہ کئی خلاق نظم نگار بھی تنقید کی سہل انگاری کے نتیجے میں اوروں کی دیکھا دیکھی میں تخلیقی عمل کے تقاضوں کو پسِ پشت ڈال کر موضوعات کو میکانکی انداز سے نظمانے کے عمل کے پابند رہے۔

موجودہ صدی میں اردو تنقید، مغربی مکاتیبِ نقد سے استفادے کے عمل کو جاری رکھتے ہوئے نئے امکانات کا احاطہ کرنے لگی۔ بغور دیکھا جائے تو مغرب میں بھی تنقید بحیثیتِ مجموعی تخلیق سے زیادہ تخلیق کار پر مرتکز رہی اور اس کے شخصی، تاریخی اور سماجی رویوں کی چھان بین میں دلچسپی لیتی رہی۔ لیکن ایسا کرتے ہوئے بیشتر صورتوں میں وہ نقادوں کی بصیرت اور علمی وسعت کی آئینہ داری کرتی رہی اور وہ تخلیق کے لسانی وجود سے کلیتاً بیگانگی

برتنے کی مرتکب نہ ہوئی۔ اردو میں مارکسی تنقید کے علاوہ نفسیاتی، تمدنی، ہیئتی اور لسانیاتی تنقید کے مکاتیبِ فکر بھی مغرب سے ہی مستعار لئے گئے۔ یہ نظریاتِ نقد مجموعی طور سے اردو میں ادب شناسی کے نئے امکانات کی بشارت تو لے کر آئے مگر انہیں نقادوں نے خاطر خواہ طریقے سے نہیں برتا۔ چنانچہ مارکسی تنقید نے ادب کے جمالیاتی عناصر کے بجائے طے کردہ سماجی مقصدیت پر تمام تر زور دیا۔ یہ رویہ اختر حسین رائے پوری، عبدالعلیم، سید احتشام حسین، ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری اور سردار جعفری کے بعد محمد حسن اور قمر رئیس کے یہاں بھی ملتا ہے، تاہم ممتاز حسین اور سردار جعفری نے بعض مقالات میں ادب کے جمالیاتی عنصر کا بھی ذکر کیا ہے مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے ادب سنجی کے حوالے سے اپنی نظریاتی ادعائیت سے کنارہ کر کے وسیع المشربی کو اپنا شعار بنایا۔ مارکسی تنقید نے شاعری کے سماجی رشتوں کی صراحت تو کی مگر اس کے خلقی خصائص کو پسِ پشت ڈال دیا۔ نفسیاتی تنقید کے موئیدین مثلاً ریاض احمد اور شبیہہ الحسن نے بعض شعراء کے کلام کے حوالے سے اُن کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو نشان زد کرنے کی کوشش تو کی مگر ایسا کرتے ہوئے انہوں نے شعر سے زیادہ شاعر کو مرکزِ توجہ بنایا۔ اس لئے اس نوع کے مطالعات سوانحی اعتبار کے دلچسپ سہی مگر فن کے حوالے سے بصیرت افروز نہیں ہیں۔ تاثراتی اور رومانی تنقید جس کی ترجمانی نیاز فتح پوری اور فراق گورکھپوری کرتے ہیں، تخلیق کو معروضی اور استدلالی طریقے سے جانچنے کے بجائے داخلی طور پر شعریت آمیز تاثرات کے اظہار تک محدود ہو کر رہ گئی۔ اس نوع کی تنقید ادب سے نہیں بلکہ ادب کے ذہن پر مرتب ہونے والے تجریدی تاثرات سے واسطہ رکھتی ہے۔ اس لئے ادب کے غیر متعلقہ ہونے پر منتج ہوتی ہے۔

جہاں تک تمدنی تنقید کا تعلق ہے۔ اس کے علمبرداروں میں حسن عسکری کے بعد وزیر آغا، وارث علوی اور فضیل جعفری کا نام لیا جا سکتا ہے۔ تمدّنی تنقید تخلیق کے حوالے سے تخلیق کار کے عمرانی، شخصی، تاریخی، بشریاتی اور ثقافتی عوامل و محرکات کی تشریحات کو اپنا مطمعِ نظر بناتی ہے۔ لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کے موئیدین جن میں مسعود حسین خان، گوپی چند نارنگ اور مغنی تبسم قابلِ ذکر ہیں، فن کے اسلوبیاتی اور صوتیاتی خصوصیات کی

تجزیہ کاری کے نازک کام کو ہاتھ میں لیتی نہ ہے لیکن قدر سنجی سے دور رہتی ہے۔ معاصر تنقید میں البتہ ہیئتی تنقید کے بعض نمونے جن کی ابتدائی صورت میراجی کے یہاں ملتی ہے اور جو بعض جدید نقادوں مثلاً وزیر آغا، فاروقی، گوپی چند نارنگ، اسلوب احمد انصاری اور انور سدید نے پیش کیے، تخلیق کار کے بجائے تخلیق کی اہمیت کو اجاگر کرنے اور اس کے معنوی جہات کو مرکزِ توجہ بنانے میں ثابت ہوئے اور سخن شناسی کے ایک نئے بارآور اور رمز شناس دور آغا ہوا۔ رچرڈس کی Practical Criticism کی طرز پر شعراء کے ناموں کو مخفی رکھ کر اُن کی نظموں کے تجزیئے بھی کیے گئے۔ وزیر آغا، فاروقی اور بلراج کومل کے بعد راقم نے بھی انفرادی نظموں کے تجزیئے پیش کیے۔ راقم نے جدید شعری منظر نامہ میں نمائندہ جدید شعراء کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے اور انفرادی نظموں کے تجزیے بھی کیے اردو میں ہیئتی طرزِ نقد کے متبعینِ تخلیق کے لسانیاتی اور ہیئتی عناصر کے تجزیہ و تحلیل کے باوجود اس کے کلی داخلی تجربے کی دید و دریافت نہ کر سکے۔ وہ تخلیق کی قریبی قرأت (Close Reading) سے یہ مطلب لیتے رہے کہ اس کے ہیئتی عناصر مثلاً استعارہ و علامت کے تجزیئے سے تخلیق کار کے سماجی یا فکری رویوں کی نشاندہی کی جائے۔ ظاہر ہے کہ مروجہ نظریاتِ نقد تخلیق کی اس اصل کا سراغ لگانے میں پیش رفت نہ کر سکے۔ جو اس کا خلقی وصف ہے اور اس کے وجود کا جواز بھی فراہم کرتا ہے وہ اصل اس کا نمو پذیر جمالیاتی تجربہ ہے جو شاعر کی جملہ قوتوں کا جوہرِ لطیف ہے اور جس کی انکشافیت سے قاری حیرت، مسرت اور بصیرت کے جلوؤں سے فیض یاب ہوتا ہے۔

بدقسمتی یہ ہے کہ دیگر اصنافِ شعر کی طرح اردو نظم بھی تنقید کے اس غیر متعلقہ طریقِ کار کا ہدف بنی رہی اور اپنے فطری نشو و نما میں تنقید کے پیدا کردہ موانعات کا سامنا کرتی رہی۔ اس صورتِ حال کی مضرت رسانی اس حد تک بڑھی کہ تمام قارئین و شائقین تو درکنار، اردو ادب کے مدرس اور نقاد بھی اپنے ذوق و نظر کی تہذیب و تطہیر سے محروم رہے اور شعر شناسی کے عمل میں نظم اور کلامِ موزوں میں امتیاز کرنے کی اہلیت کا مظاہرہ نہ کر سکے اور تنقید تو خود گھاٹے میں رہی وہ ایک ڈسپلن کے طور پر فن کی قدر شناسی میں کامیاب نہ ہو سکی، یہاں تک

کہ وہ اصل اور فرع میں حد امتیاز قائم نہ کر سکی اور انتشار اور مزاج کی شکار ہوتی گئی۔

نظم اور کلام منظوم کو آپس میں گڈمڈ کرنے کے رویئے کی بنیادی طور پر اس تنقیدی مفروضے سے تقویت ملتی رہی کہ شاعر کسی موضوع یا خیال کو شعوری طور پر طے کر کے اسے شعری قالب میں ڈھالتا ہے۔ اس مفروضے سے یہ غلط فہمی بھی عام ہوگئی کہ موضوع اور ہیئت دونوں دو واضح خانوں میں قابلِ تقسیم ہیں۔ چنانچہ مروجہ تنقیدات کا سارا زور نظم کے بنیادی موضوع یا اس کے مرکزی خیال کی نشاندہی کے بے فیض عمل پر رہا اور نظم کو بلا تامل نثری روپ میں منتقل کیا جاتا رہا۔ یہ نظم کے زندہ اور نامیاتی وجود سے رابطہ قائم کرنے کا تنقیدی عمل نہ تھا بلکہ ایک جراح کے پوسٹ مارٹم کرنے کا عمل تھا جس سے نظم پر تجربے کیئے گئے۔ اردو کے جس نقاد نے بھی نظم کا جائزہ لیا ہے، اس کا کم وبیش ایسا ہی طریقہ رہا ہے اور تعجب اس بات کا ہے کہ حالی اور اقبال کی واضح نظموں کے ساتھ ساتھ میراجی، راشد اور مجید امجد کی مبہم نظموں کے ساتھ بھی ایسا ہی طریقہ روا رکھا گیا ہے۔ اس نوع کی تجزیاتی تنقید کی ایک مثال اسلوب احمد انصاری کی مبہم نظم کی ''اقبال کی تیرہ نظمیں'' پیش کرتی ہے۔ نقاد موصوف نے اقبال کی تیرہ نظموں کا تجزیہ اُن کے ہیئتی عناصر یعنی پیکر، استعارہ اور علامت کے حوالے سے کیا ہے، لیکن اُن کا سارا زور اقبال کے نظریات وخیالات کی توضیح پر صرف ہوا ہے۔ وہ اپنے نظریۂ نقد کا یوں برملا اظہار کرتے ہیں۔ ''اِن نظموں کی بیرونی ہیئت اور جسمانیت پر نظریں جما کر یہ پتہ لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اِن کے اندر خیالات اور مرکزی اقدار حیات کس طرح کے تفاعل کے منسوب کی جا سکتی ہیں۔'' ظاہر ہے اسلوب احمد انصاری نے نظموں کی خارجی ہیئت سے ''اقبال کے خیالات اور اقدارِ حیات'' کی نشاندہی کو مرکزِ توجہ بنا ہے اور یہ کام نظموں کے تخلیقی وجود کی کلیت سے کوئی رابطہ قائم کیئے بغیر روا رکھا ہے اور پوری کتاب اقبال کے شعری ذہن کے اسرار کو منکشف کرنے کے بجائے اُن کے افکار وخیالات سے متعارض ہوئی ہے۔ یہی حال کم یا زیادہ دوسری تنقیدات کا بھی ہے۔ ایسی تنقیدات کو نظموں پر آزما کر اُن کی جو درگت بن گئی ہے، وہ عبرتناک تو ہے ہی، تعجب تو یہ ہے کہ غزل جیسی داخلی اور علامتی صنف میں بھی قطعی اور طے کردہ خیالات کی نشاندہی پر ہی سارا

زور دیا جاتا ہے۔

اس نوع کے تنقیدی رویوں کی بے معنویت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ ان کی رُو سے نہ صرف یہ کہ نظم کی تفہیم و تحسین ممکن نہیں بلکہ اسکی تعین قدر جو تنقیدی عمل کا ہی ایک جزو لاینفک ہے، کے لئے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ غور کیجئے کہ جب نظم کو نثر میں منتقل کر کے اس کی موضوعیت یا بنیادی خیال کی نشاندہی کرنا ہی منتہائے نقد ٹھہرے تو نظم کی درجہ بندی کا کیا امکان باقی رہتا ہے۔ کسی بھی خیال یا موضوع کی دیگر خیالات یا موضوعات پر برتری یا تفوق ثابت کرنا آسان نہیں کیونکہ ہر خیال یا موضوع اضافی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک خیال یا موضوع اگر ایک شخص کے لئے غیر وقیع یا کم وقیع ہو، تو دوسرے کے کئے وقیع یا وقیع تر ہو سکتا ہے۔ حالی کی ''برکھارت'' میں برکھارت، شبلی کی ''معرکۂ کانپور'' میں کانپور کا سانحہ، اقبال کی ''مسجدِ قرطبہ'' میں مسجد، ناظر کی ''جوگی'' میں جوگی سیماب کی ''تاج محل'' میں تاج یا فاروقی کی ''آئینہ بردار کا قتل'' میں ضمیر اپنی اپنی جگہ وقت کے حامل ہیں اور کسی کو کسی پر ترجیح نہیں دی جاسکتی۔ پس اِن نظموں میں مرکزی خیال کی اپنی اپنی اہمیت مسلم ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ برکھارت کے موضوع کو (اگر موضوع شعر ہی معیارِ نقد ٹھہرا) دیگر نظموں میں بیان کردہ موضوعات پر تفرق حاصل ہے یا یہ اُن کے مقابلے میں کمتر درجے کا ہے۔ یہی بات ہر نظم کے موضوع کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ اگر بفرضِ محال نظم کو خیال یا موضوع کے مماثل قرار دیا جائے تو سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ پھر اِسے نثر میں بیان کیوں نہیں کیا گیا؟ اِسے نظمیت کے لوازم و مسلمات کا پابند کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ ظاہر ہے نظم کو موضوع کے مترادف سمجھنے والوں کے پاس اس سوال کا کوئی جواب نہیں۔ نظم نظم ہے، نثر نہیں اور نظم ہونے کے ناطے نثر کے مقابلے میں کسی خیال یا موضوعیت کی ترسیلیت سے لاتعلق ہے۔

جہاں تک نظم کی قدر سنجی کے مسئلے کا تعلق ہے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مسئلہ ابھی تک جوں کا توں ہے۔ کسی نقاد نے نظم کی قدر سنجی کے لئے معروضی اصول وضع نہیں کئے ہیں اور نہ ہی نظم نگاروں کی درجہ بندی کے معائر کی تلقین کی گئی ہے۔ تنقید کے نام پر اقبال کی عظمت کے بارے میں قصیدے تو لکھے گئے لیکن اُن کی عظمت یا دیگر معاصرین کے مقابلے ہیں اُن

کی وقت کے بارے میں شعری اسباب کی چھان بین سے پہلوں تہی کی گئی ہے۔ نقاد بالعموم تذکرہ نگاری کے دور سے آج تک قدر سنجی کے ضمن میں ذاتی پسند یا ناپسند سے ہی کام لیتے رہے ہیں یا میکانکی انداز میں شعری محاسن یا معائب کا ذکر کرتے رہے ہیں۔ یہ بات بہر کیف بدیہی ہے کہ کسی شاعر کی عظمت کو نقاد کی شخصی پسند کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ اردو تنقید میں مروجہ اصطلاحات مثلاً اثر انگیزی، بصیرت، معنویت، حقیقت پسندی، رفع، سنجیدگی، تنوع، انفرادیت یا ''یہ نظم عمدہ ہے'' یا ''یہ نظم اِس نظم سے بہتر ہے'' حد درجہ موضوع اور تجریدی نوعیت کی ہیں اور نقاد کی پسند ناپسند ہی کو ظاہر کرتی ہیں۔ یہ اصطلاحات تنقیدی محاکے کا نہیں بلکہ محض اس کا التباس پیدا کرتی ہیں۔ ان اصطلاحات کو زیادہ کے زیادہ موضوع محاکے کے اظہار کا ایک خود ساختہ اکیڈمک انداز سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ ادبی قدر سنجی کا مسئلہ ہمیشہ سے پیچیدگی کا باعث بنا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب میں بھی، جہاں تنقید کی پیش رفت مسلم ہے، اس کے احوال وضوابط کی تشکیل کی جانب خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی ہے۔ اردو کے نقاد تو اِس سے مستقلاً پہلو تہی کرتے آئے ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ مروجہ تنقیدی طریقہ کاران کی نظم کو موضوعیت کے دائرے سے باہر ہونے نہیں دیتا اور موضوعیت کی تلاش وتعین قدر سنجی کے مسئلے کا حل نہیں، نتیجتاً یہ اُن کے لئے ایک ڈائیلما بن گیا ہے، اس ڈائیلما کا مغربی نقادوں کو بھی سامنا رہا ہے۔ چنانچہ اس سے بچنے کے لئے مغرب کے بعض نقادوں نے تنقید سے قدر سنجی کے عنصر کو خارج کرنے میں ہی اپنی عافیت سمجھی۔ نارتھروپ فارئی نے اپنی کتاب ۵۹، Anatomy of Criticism میں صاف طور پر قدر سنجی یعنی Judgement value کے موضوعی ہونے کی بنا پر اسے باقاعدہ تنقید Systematic Criticism سے خارج کر دیا ہے۔ اس طرح ولیم ڈولنگ نے کہا ہے کہ قدر سنجی تنقید کا مناسب موضوع نہیں ہے، وہ لکھتا ہے:

"But there is general agreement that evaluation is not the proper subject of poetry"

یہ درست ہے کہ تنقید قدر سنجی کا کوئی معروضی پیمانہ وضع نہیں کر سکی ہے۔ یہ ایک حد تک نقاد کے ذاتی تاثر سے مربوط ہوتی ہے اور استدلالی توجیہہ سے گریز کرتی ہے۔ تاہم

اِسے تنقید سے یکسر خارج کرنا یا اسے تنقید کا موضوع قرار نہ دینا اس کی امکانیت کے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے اور اسے تنقید کے تفاعل کے محدود ہونے کا خطرہ موجود رہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قدر سنجی کے عمل کو تنقیدی شعور سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ جس طرح تنقیدی شعور انسانی آگہی کے ساتھ ہی جنم لیتا ہے اور ساتھ ہی پروان چڑھتا ہے اور انسان اشیاء اور مظاہر کی تفہیم کی سعی کرتا ہے، اسی طرح اچھے برے، کھرے کھوٹے اور اعلیٰ ادنیٰ کے درمیان فرق کرنے کی حس بھی انسانی آگہی کا جزو ہے۔ ادبی تنقید بھی جہاں ادب کی تفہیم کی سعی کرتی ہے، وہیں یہ اعلیٰ ادب کو ادنیٰ ادب سے مفرق کرنے کے عمل سے بے گانہ نہیں رہ سکتی۔ شیکسپیئر اور غالب دونوں کو عظیم فنکار گردانا گیا ہے۔ ان کی عظمت کو تنقید نے بھی تسلیم کیا ہے اور وقت نے بھی۔ غالب کے عہد میں ذوق کا طوطی بولتا تھا، لیکن وقت کی ایک کروٹ کے نتیجے میں ذوق کا تاریخ کا حصہ بن جانا اور غالب کا تاریخ کے حصاروں کو پھلانگ کر ابدیت کی جانب سفر کرنا فرقِ مراتب کو ظاہر کرتا ہے، جس کی منطقی توجیہہ تنقید کے لئے لازمے کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس ضمن میں یہ ناخوشگوار حقیقت اپنی جگہ قائم ہے کہ مروجہ تنقیدات نظم کی تفہیم اور تحسین کاری میں مدد نہیں کرتیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نقادوں نے نظم کی ہیئتی اور تخلیقی حیثیت پر توجہ کرنے کی زحمت ہی نہیں کی ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ اردو کے نقادوں کو انیسویں صدی کے وسط کے بعد ہی یورپی شعر و نقد کے نمونوں سے واقفیت کے مواقع بہم ہوئے۔ اس سے قبل یہ نہ ہونے کے برابر تھے۔ اس لئے یورپی شعری اور تنقیدی نظریات اُن کے لئے ناقابلِ رسائی تھے۔ لیکن اس ناواقفیت یا لاعلمی کو نقادوں کے یہاں تنقیدی تناظر کی نادرستی کا سبب قرار دینا درست نہ ہوگا کیونکہ مغرب میں خود انیسویں صدی سے ہی کولرج کی تجزیاتی اور نکتہ رس تنقید سے جدید نظریاتِ نقد کی ابتدا ہوئی۔ اس لئے مغربی اصولِ نقد سے اردو نقادوں کی عدمِ واقفیت کو اُن کی تنقیدی کوتاہیوں کا ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ اس کا سبب بنیادی طور پر وہ لاعلمی تھی جو اردو نقادوں کے اپنی زبان کی شعری متاع جو بالخصوص میر اور غالب کی دین تھی، کے بارے میں روا رکھی اور یہ لاعلمی اُن تنقیدی تصورات کے استخراج میں بھی حائل رہی جن کے ماضی کا شعری سرمایہ مملو تھا۔ میر اور غالب

کے نقاد یقیناً اُن کی شاعری سے ایک مربوط شعریات کی تشکیل کر سکتے تھے جو انھوں نے کی نہیں۔ حالؔی کو لیجئے، وہ غالب، جن سے اُن کا رشتۂ تلمذ بھی تھا اور رشتۂ معاصرت بھی، کے کلام میں پنپنے والے شعری تصورات سے بہرہ مند نہ ہو سکے۔ حالؔی ہی پر کیا موقوف، یہ کام متاخرین میں انیؔس، میر حسنؔ، اقبالؔ، فانؔی، فیضؔ، راشدؔ، مجید امجد اور دیگر برگزیدہ شعراء کے گونا گوں تخلیقی کارناموں کی فراہمی کے باوجود کسی سے نہ ہو سکا۔ رہی عہدِ حاضر میں یورپی تنقیدی نظریات سے فیض یابی کی صورتِ حال، توسل ورسائل، سائنسی اور الیکٹرانک ذرائع کی فراہمی کے باوجود یہ بھی بہت زیادہ جوصلہ اُفزا نہیں ہے، مثلاً ترقی پسند نقادوں کو لیجئے، کیا اِن میں سے کسی نے لوکاچ، ایڈمنڈ ولسن یا کاڈویل کی مانند فن اور فن کار کا دقتِ نظر، دیدہ ریزی اور نظریاتی خلوص کے ساتھ مطالعہ کیا ہے؟

تنقید کی اس خراب صورت حال کے پیشِ نظر نظم کو بدیہی طور پر اپنی تخلیقی حیثیت کو پہچاننے اور منوانے میں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ چنانچہ ماضی کے ادوار کی نظم اسی وجہ سے اپنے خدوخال کو نمایاں نہیں کر سکی ہے اور وہ تاریخ کا حصہ بن چکی ہے۔ یہ ایک افسوسناک امر ہے، کیونکہ اپنے جمالیاتی، ثقافتی اور فنی ورثے کو خاموش تماشائی بن کر وقت کی دھول میں دفن ہونے کی اجازت دینا مجرمانہ بے حسی کے مماثل ہے اور اس کی ذمہ داری تنقید کو قبول کرنا ہوگی۔ غالبؔ نے فن کی بلندیوں کو چھولیا مگر انہیں اپنے عہد کی جانب سے جس بے اعتنائی اور بے گانگی کا سامنا کرنا پڑا۔ اس کی بنا پر وہ اپنے آپ کو عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ کہنے پر مجبور ہوئے۔ اسی طرح اقبالؔ کو اپنے آپ کو ''شاعرِ فردا'' کہنا پڑا۔ شاعر اگر خود باضابطہ نقاد نہیں ہے، تو وہ بالعموم اپنے تخلیقی حدود کو پار کرنے کی ضرورت سے مستغنی ہوتا ہے۔ وہ غالبؔ کی طرح اپنی تخلیقی سرمستی میں گم رہتا ہے اور داد و دہش اور صلہ کی پرواہ نہیں کرتا اور نہ ہی تحسین شناسی کے معائر کو مرتب کرنے کا متقاضی ہوتا ہے۔ لیکن ایسے شعراء جو کولرج ایلیٹ، وزیر آغا اور فاروقی کی مانند باضابطہ تنقید بھی لکھتے ہیں، نہ صرف معاصر ادب بلکہ کلاسیکی دور کے ادبی سرمایے کی بازیافت کرنے کی ذمہ داری بھی قبول کرتے ہیں۔ ایلیٹ نے میٹا فزیکل شاعری جو رفتار وقت سے دھندلا چکی تھی، کی بازیابی کی سعیِ مشکور کی۔ جانسن نے

ڈن وغیرہ کے بارے میں فتویٰ دیا تھا کہ اُنہوں نے بیشتر منتشر خیالات کو تشدد سے مجتمع کیا ہے "The most heterogeneous ideas are yoked by violence together"

ایلیٹ نے جانسن کے خیال کی تکذیب کرتے ہوئے ڈن کے بارے میں لکھا ہے کہ اُس کے یہاں ''خیال تجربہ بن جاتا ہے۔'' اس نے لکھا ہے: "A thought to Donne was an experience, it modified his Sensibility" اردو نقادوں نے قدیم دور کی نظم کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ہے۔ انہوں نے غزل کے بارے میں اپنی بساط اور لیاقت کے مطابق بہت کچھ لکھا ہے، لیکن نظم بالعموم اُن کی عدمِ توجہی کی شکار رہی ہے۔ اس لئے یہ کہنا درست ہوگا کہ اردو نظم اپنے نو بہ نو جلوؤں کے ساتھ ابھی تک پردۂ غیب میں ہے۔

نظم ایک جدید صنف ہے جو کسی اور صنف کی طرح تخیّلی تجربے کی مخصوص ہیئت میں تجسیم کرتی ہے۔ لازماً اس کے تجربے شناخت کا عمل جدید تنقید کے تجزیاتی مطالعے کی ضرورت کا جواز مہیا کرتا رہا ہے۔ شعری تجربے میں متضاد عناصر کے ترکیبی عمل میں جو لسانی پیچیدگی اور رمزیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ لامحالہ تفہیم و تحسین کے مسائل کھڑا کرتی ہے جن سے ایک دیدہ ور نقاد ہی نمٹ سکتا ہے اور قاری کی مشکل آسان ہو سکتی ہے۔

نظم جیسا کہ مذکور ہوا، شاعر کی تخلیقی توانائی کا لسانی اظہار ہے۔ شاعر تخلیقی عمل کے دوران اپنے باطنی وجود میں اتر کے شعور و لاشعور کی حدِ فاصل کی نفی کر کے تخیلی کائنات کی لامحدودیت پر محیط ہو جاتا ہے اور اس پر نازل ہونے والے تجربے نادیدہ اور سیمیائی وقوعوں کی شکل میں لفظ و پیکر میں ڈھلنے کے میلان کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ عمل جتنا شعوری ہے اس سے کہیں زیادہ لاشعوری الاصل ہے۔ یہ جتنا ذہنی ہے اس سے کہیں زیادہ وجدانی ہے۔ یہ جتنا شخصی اور خارجی ہے اس سے کہیں زیادہ نسلی اور نفسیاتی ہے۔ دراصل تخلیقیت کی جبلت فنکار کی فطرت میں ودیعت ہوتی ہے اور یہ اسے دوسرے لوگوں سے متمائز کرتی ہے۔ اسی جبلت کے تحت وہ اپنی ذہنی، فکری، احساسی اور تخیلی قوتوں کو بروئے کار لا کر ایک غیر معمولی

تخلیقی توانائی پر حاوی ہو جاتا ہے جو اپنے میڈیم کے توسط سے مثالی اور دل پذیر حقیقت کو خلق کرتی ہے۔ بے شک اس عمل میں جیسا کہ ذکر ہوا، اس کی شعوری قوتیں کام کرتی ہیں اور علم و خبر اس کی اعانت کرتا ہے، لیکن اِن سے بھی زیادہ یہ اس کی بصیرت اور لاشعوری طلب ہے جو فن کی تشکیل میں ایک ناقابلِ تسخیر جذبے کا کام کرتی ہے۔ تخلیقیت کے وجدانی اور لاشعوری ہونے کا ثبوت شیکسپیئر، گوئٹے، حافظ، میر اور غالب جیسے فنکار فراہم کرتے ہیں جو حتی الامکان علوم متداولہ میں دستگاہ رکھنے کے باوجود اپنی عظمت اُن تجربوں پر استوار کرتے ہیں جو غیب سے آتے ہے۔ دلچسپ امر تو یہ ہے کہ بعض ایسے شعراء بھی تخلیقی عظمت کو چھونے میں کامیاب ہوئے ہیں جو نوشت و خواند سے بھی بے بہرہ تھے۔ کشمیری میں شیخ العالمؒ اور شمس فقیرؒ اس کی مثال ہیں۔

دراصل فنکار کے باطنی وجود میں شعوری اور لاشعوری تجربات اور تاثرات ایک نامعلوم تخلیقی جذبے کے تحت امتزاجی عمل سے گزر کر ایک سیال مرکب کی صورت اختیار کرتے ہیں اور اس کی شخصیت پر اس قدر حاوی ہو جاتے ہیں کہ ان کا متحمل نہیں ہو سکتا اور اس کے لئے ان کی اظہاریت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اگر وہ کسی وجہ سے اِن کے اظہار پر حاوی نہ ہو تو اس کی شخصیت میں کوئی بحرانی کیفیت پیدا ہونے کا احتمال ہے۔ وہ دل گرفتگی، کمتری یا انتشار جیسے کسی ذہنی عارضے کا شکار ہو سکتا ہے۔ شاعر گرد و پیش کی ''سنگ وحشت'' کی دنیا کو مسترد کر کے ''اپنی دنیا آپ پیدا کرتا ہے، یا خارجی دنیا پر اپنی ہمہ گیر شخصیت سے اس قدر حاوی ہو جاتا ہے کہ وہ حقیقی صورت کو تج کر یا اس میں رد و بدل کر کے اس کے حسبِ منشاء ایک نئی صورت میں ڈھل جاتی ہے۔ تخلیقی عمل کی ان صورتوں کی نشاندہی عالمی ادب میں کی جا سکتی ہے۔ ایک صورت یہ بھی ہے کہ شاعر داخل اور خارج کے نقطۂ انضمام سے ایک ایسی دنیا خلق کرتا ہے جو خارج اور داخل سے رابطے کے باوجود ایک عالمِ دیگر بن جاتا ہے۔ چنانچہ تاریخی واقعات، مقامات یا شخصیات سے متعلق کئی نظمیں تخلیقی عمل کی اس صورتِ حال کی غمازی کرتی ہیں۔ لیکن بغور دیکھا جائے تو مجموعی طور پر یہ نظمیں ایک حقیقی دنیا سے زیادہ ایک غیر حقیقی دنیا کا احساس کراتی ہیں اور کلی تجربے کی تشکیل میں وہی کردار ادا کرتے ہیں جو دیگر عناصر کرتے ہیں۔

فنکار کی تخلیق کردہ حقیقت اس کے جذبۂ اظہاریت کی تسکین کا ساماں کرتے ہوئے نہ صرف اس کی شخصیت کی آسودگی اور راحت کا ساماں کرتی ہے بلکہ شائقینِ فن کی جذباتی اور جمالیاتی مسرت کا باعث بنتی ہے۔ بچہ شروع سے ہی جب کہ گردوپیش کی حقیقت بھی اس کے لئے خواب آسا ہوتی ہے، خواب وخیال کی کہانیوں میں غیر معمولی دلچسپی لیتا ہے اور وہ خیالی کہانیوں کے واقعات یہاں تک کہ مافوق فطری واقعات اور کرداروں سے بھی متاثر ہوتا ہے اور مختلف احساسات یعنی خوشی، خوف، حسرت اور محبت کی برانگیختگی کو محسوس کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ گڈے گڈیا کے فرضی کھیل میں بھی گہری دلچسپی لیتا ہے اور جذباتی طور پر اس سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ انسان کی شخصیت ایک کمپلکس فینامنا ہے۔ اس میں بیک وقت موافق اور مختلف عناصر کام کرتے ہیں۔ یہ گویا ذہن و دل کی متخالف قوتوں کی آویزش گاہ ہے۔ انسان جسمانی معذوریوں اور حد بندیوں کے علاوہ سماجی، اخلاقی، جغرافیائی اور قانونی سخت گیریوں کے باوجود جبلی طور پر آرزوؤں کے نت نئے سلسلوں کو جنم دیتا ہے، یہاں تک کہ اس کا ہر لمحہ آرزو کی سرشاری اور شکست آرزو کی المنا کی سے عبارت ہے۔ شکستِ آرزو اس کے شکستِ وجود کا موجب ہو سکتی ہے مگر جو چیز اسے ٹوٹنے اور بکھرنے سے بچاتی ہے، وہ آرزو کی بازآبادکاری اور خواب بینی کی جہالت ہے جو اس کی شخصیت کو تقویت عطا کرتی ہے۔ اس کی زندگی میں فن کی اہمیت اس لئے ہے کہ فن خواب کا متبادل بن جاتا ہے۔ فن خواب آفرینی کے عمل کو دوام اور استحکام عطا کرتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انسان کی خوابوں سے دل بستگی رفتار عمر کے ساتھ کم نہیں ہوتی بلکہ فزوں ہوتی ہے۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح انسان زندگی کے کسی مقام پر بہ مقتضائے فطرت خواب بینی کے عمل سے دستبردار نہیں ہوتا، اِس لئے فنونِ لطیفہ سے وابستگی بھی اس کی فطری ضرورت بن جاتی ہے۔

بشریاتی نقطۂ نظر سے دیکھئے تو یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ انسان قبل التاریخی دَور میں حیوان کی سی جنگلی زندگی گزارنے کے بعد آج کا ایک ایسا مہذب اور بیدار مغز انسان بن گیا ہے جو حیوانوں سے مختلف ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ یہ امر بھی دلچسپ

ہے کہ اپنی اوائلی زندگی میں مدتوں تک فطرت کی غالب قوتوں کا شکار رہنے کے بعد وہ اِن پر اپنی قوت مدرکہ کام لے کر غالب آنے لگا ہے اور تعجب خیز امر یہ ہے کہ مدتوں تک اپنے وجود سے بے خبر رہنے کے بعد وہ نہ صرف اپنے وجود بلکہ کائنات کے اسرار کی پردہ کشائی میں مصروف ہے۔ گویا وہ فطرت کا حصّہ ہو کر بھی فطرت سے آگے نکل گیا ہے۔ وہ فطرت کی قوتوں کو اپنے استعمال میں لا کر خوب سے خوب تر کی تلاش کرتا ہے۔ گویا انسان "یک بیاباں ماندگی" کے باوجود اپنے ذوق میں کسی تخفیف کے حق میں نہیں بلکہ وہ اپنی رفتار تیز سے تیز تر کرتا ہے۔ فنکار کی خصوصیت یہ ہے وہ اسی متضاد نوعیت کے جذبے کی شدت سے گزرا ہے اور یہی جذبہ تخلیق میں ڈھل کر فن کے مظاہر کا موجب بن جاتا ہے۔ آج سے صدیوں پیشتر کے فنی نمونوں پر جو ابتدائی شکل میں تھے، ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے، کہ وہ فطرت کے قہرمانی پہلو کی غمازی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی قہاری پر قابو پانے کے رجحان کو بھی آشکارا کرتے تھے۔ قدیم گیتوں اور لوک کہانیوں میں اس کے واضح نشانات ملتے ہیں۔ اس سے بھی پہلے یعنی قبل التاریخی دور میں انسان جب جنگلوں کا باسی تھا، وہ فطرت کی جابر قوتوں سے برسرِ پیکار ہونے کے ساتھ ساتھ اِن پر غالب آنے کے واقعات کو اپنے ہم جنسوں تک پہنچانے کیلئے اشاروں کنایوں سے کام لیتا تھا۔ تاہم انسانی تہذیب کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ فنی شعور بھی بالیدگی کی منزلوں سے گزرتا رہا اور جو فنی نمونے سامنے آئے، اُن میں بھی انسانی شعور اور فطرت کے درمیان جدلیاتی عمل کی نشاندہی ہو سکتی ہے۔ فنکار ایک ایسی مثالی کائنات کی تخلیق کرنے کا آرزومند رہتا ہے جو فطرت کی طرف سے عائد کردہ حد بندیوں اور جبریت سے اس کی نجات کا وسیلہ بن جائے۔

نفسیاتی طور پر جیسا کہ موجودہ صدی کے آغاز میں فرائیڈ کی تحلیلِ نفسی کے تصور سے واضح ہوا، انسان جبلت کی آسودگی کی راہ میں بے شمار سماجی، اخلاقی اور قانونی رکاوٹوں کے پیشِ نظر گھٹن اور انتشار کی زد میں رہتا ہے۔ چونکہ فنکار کی جبلتیں (جن میں جنسی جبلت بھی شامل ہے) شدید اور حرکی ہوتی ہیں اور ساتھ ہی اس کی احتساسی قوتیں بھی تیز ہوتی ہیں۔ اس لئے اس کا وجود خواہشوں اور آرزؤں کا سیمابی پیکر ہوتا ہے۔ سماجی موانعات کے

پیشِ نظر وہ اپنی خواہشوں کی تکمیل کی کوئی صورت نہ دیکھ کر تخلیقِ فن کا راستہ اختیار کرتا ہے اور نہ صرف شخصیت کے ممکنہ انتشار کا سدباب کرتا ہے بلکہ تشنۂ تکمیل آرزوؤں کی تخیلی تکمیل بھی کرتا ہے۔ یونگ کے نزدیک فن کے محرکات میں وہ لاشعوری محرک بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ جس کی رو سے انسان کے دماغ کے ایک حصے یعنی لاشعور میں صدیوں کے نسلی تجربات (Primordial images) اظہاریت کے لئے فعال رہتے ہیں، وہ اُن کو آرکی ٹائپس سے موسوم کرتا ہے۔ یہ آرکی ٹائپ انسانی مغز میں پیوست ہو جاتے ہیں اور خوابوں کی شکل میں فرد پر آشکار ہوتے ہیں۔ فنکار اِن کی بازیابی کے لئے تخلیقی عمل میں منہمک ہو جاتا ہے۔ جان پریس نے شعری تجربے کی اصل کو "نسلی یادداشت" کے علاوہ طفولیت کی یاد کی گہرائیوں سے منسلک کیا ہے۔

جیسا کہ ذکر ہوا، فن کی تخلیق کا یک اہم لاشعور الاصل محرک ادھورے پن کا وہ احساس ہے جو خود آگہی کی منزل پر انسان کے لئے باعثِ اذیت ہو جاتا ہے۔ یہ ادھوراپن پیدائش کے لمحے سے تا دمِ مرگ انسان سے چپکا رہتا ہے اور اس کے طرزِ فکر اور طرزِ عمل کو متاثر کرتا ہے۔ ماہرین نفسیات نے اسے محرومی سے تعبیر کیا ہے۔ یہ محرومی ایک مخالف دنیا میں انسان کے لئے والدین کی شفقت کی کمی، بچپن کی محرومیوں، جنسی گھٹن، جذبۂ رقابت، جسمانی معذوریوں، اخلاقی قیود، احساس کمتری اور اکیلے پن کی صورت میں نوشتۂ تقدیر بن جاتی ہے۔ ہزارہا خواہشوں کی عدمِ تکمیلیت کے کرب سے گزرنے کے علاوہ موت کی بھیانک اور ناقابلِ فہم تباہی کے شعور سے وہ دائماً ادھورے پن کا شکار رہتا ہے۔ فنکار زیادہ ہی گہرائی اور شدت سے اس ادھورے پن کے عذاب سے گزرتا ہے۔ یہ عذاب اسے زندگی کی معنویت کے بارے میں فریب شکستہ کرتا ہے اور زندگی لغویت کے مترادف ہو جاتی ہے۔ موت لغویت کی تصدیق کرتی ہے، لغویت اسے مستقل تردد (Anxiety) میں مبتلا کرتی ہے۔ یہ تردد بے یقینیت کی فنا انجام دنیا میں انفرادی اور اجتماعی منصوبوں کی پراگندگی، قدروں کے زوال اخلاقیات کے تنزل، اقتصادات کے عدمِ استحکام، سیاست کی تشدد پسندیوں، اعتقادات کی بیخ کنی، گھریلو انتشار، بڑھتی آبادی، بے روزگاری، مقابلہ

آرائی اور ردِ انسانیت وغیرہ سے شدید تر ہو جاتا ہے۔ فنکار اس تردد کے عذاب سے بچنے یا ایسے کام کرنے کے لئے ایک ایسی تخیلی دنیا تخلیق کرتا ہے جس میں تردد کا احساس افسانہ وافسوں سے ہم آمیز ہو جاتا ہے اور قابلِ برداشت ہو جاتا ہے۔ گراہم ہاگ کے نزدیک ''جن خواہشوں کی تکمیل کو حقیقت مسترد کرتی ہے فن اُن کا متبادل فراہم کرتا ہے'' گویا فن انسان کی محرومیوں کا مداوا کرتا ہے۔ وہ قاری کو ایک تخیلی دنیا میں لے جا کر اپنے جیسے انسانوں کی بدلتی ہوئی سرنوشتوں کا احساس دلاتا ہے۔ وہ نازک اور لطیف احساسات کو متحرک کرتا ہے۔ وہ قاری کے جذبۂ تحیر کی انگیخت کرتا ہے اور کائناتی حقائق کی باز آفرینی کے حوالے سے اسے فرضی کرداروں کے اشک وآہ اور خوشیوں سے گزرتے ہوئے اس کی بصیرت میں اضافہ کرتا ہے۔ قاری ایک ایسی خیالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں رشتوں، رنگوں، نغموں، روشنیوں اور دھند لکوں کا ایک نیا منظر نامہ ترتیب پاتا ہے لوگ معمولاً خارجی مظاہر اشیاء اور اپنے ہم جنسوں کو ایک روایتی نظر سے دیکھتے ہیں اور عمومی نوعیت کے حقائق سے عادتاً مصالحت کی جاتی ہے۔ نتیجتاً زندگی سطحی، تکراری، میکانکی اور مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے اور انسانی شعور کو خود ساختہ حد بندیوں سے نجات پانے کی کوئی تحریک نہیں ملتی۔ فن کار انسان کی آزادی کی دبی ہوئی خواہش کو فعال بناتا ہے۔ وہ اسے روز مرہ زندگی کی حد بندیوں کو عبور کرنے کا وسیلہ فراہم کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے خیال میں شعری پیکر ''زمانی قیود اور مکانی قیود سے آزادی کا شعور'' عطا کرتا ہے فنکار دیدۂ بینا سے عادت اور روایت کی دبیز دھند کو چیر کر نادیدہ حقیقت کی روشنی دیکھ لیتا ہے۔ وہ خارجی حقائق کا بھی اُن کی اصلی اور حیرت پرور صورت میں نظارہ کرتا ہے اور داخلی زندگی کی نیرنگیوں اور باریکیوں کا ادراک بھی کرتا ہے۔

یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ یہ تخلیقی عمل کا منتہائے مقصد جمالیاتی مسرت کی فراہمی ہے۔ فرائڈ نے بھی فن کے جمالیاتی کردار پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے خیال میں ادیب Phantasies کے اظہار سے جمالیاتی مسرت کا ساماں کرتا ہے۔ انسان جبلی طور پر حسن کے مظاہر سے نشاط سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ فن چونکہ جمالیاتی مظہر ہے، اس لئے نشاط خیزی

پر منتج ہوتا ہے، یہاں تک کہ فن کا المیہ کردار بقول ارسطو اشک و آہ کو انگیز کرنے کے باوجود جذباتی اور روحانی سکون کا باعث بنتا ہے، بہر حال تشکیل فن کے نفسیاتی محرک کی چھان بین سے اس خیال کی توثیق ہوتی ہے کہ فن انسان کی ایک جبلی ضرورت کا درجہ رکھتا ہے۔

کبھی کبھی یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ موجودہ سائنسی عہد میں جو حقیقت پسندی، عقلیت اور استدلال کی ترقی کا عہد ہے، فن جس کا تمام تر وجود تخیلی جذباتی اور احتساسی ہے اپنے وجود کا کیا جواز رکھتا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لئے عہدِ حاضر میں سائنسی کمالات کے باوصف انسان کے باطن میں کہرام بپا کرنے والے سوالات کا سامنا کرنا ہوگا، یہ سوالات اس کے ہوش سنبھالنے کے زمانے سے ہی آفرینش، موت، خلا، مہر و ماہ، دُکھ، فطرت، آگہی اور زوال کے مسائل سے فعال رہتے ہیں۔ ان مسائل کا حل تجویز کرنے کے لئے اُس نے مذہب، تصوف فلسفہ، اور دیگر علوم متداولہ کو وسیع پیمانے پر مرتب کیا لیکن "افلاک سے نالوں کا جواب آتا" اور نہ "راز" بے نقاب ہوا۔ سائنسی شعور نے بلاشبہ اس چیلنج سے عہدہ برآ ہونے کے لئے تلاش و تحقیق کے جملہ وسائل کام میں لائے لیکن اسرارِ ازل کی پردہ کشائی نہ ہوسکی۔ اس صورت حال کے پیشِ نظر فن کی جانب نظریں اُٹھانا قدرتی امر ہے، کیونکہ فن بھی ادبی سوالات سے دائماً متصادم ہونے میں سائنس کے متبادل کے طور پر کام کرتا رہا ہے۔ فنکار شعور کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر لازماً اِن سوالات کا سامنا کرنا اپنی ترجیحات میں شامل کرتا ہے اور یہی فن کا جواز بھی ہے۔

تخلیقیت، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، تخلیق کار کی شخصیت کی کلیّت کا جوہرِ لطیف ہے۔ تخلیق کار کی شخصیت کی یہ کلیت اس کے ذہنی، فکری، نفسیاتی اور جذباتی عوامل کے ساتھ ساتھ اس کے تاریخی، ثقافتی اور سماجی رویوں سے تشکیل پاتی ہے۔ یہ بھی عرض کیا گیا کہ فن جس طرح ذہنی یا فکری محرکات پر مدار رکھتا ہے، اسی طرح یہ لاشعوری الاصل عوامل کا بھی مرہون ہوتا ہے۔ اگر فن پارے پر شاعر کا Intellect حاوی ہو جائے، جیسا کہ براؤننگ کی کئی نظموں یا اقبال کی ضربِ کلیم کی اکثر نظموں پر حاوی ہے تو اس کا فنی توازن بگڑ جاتا ہے۔ پوپ، ڈرائڈن اور کئی میٹا فزیکل شعراء مثلاً ہربرٹ اور وان نے ترجیحی طور پر خیالات پر تکیہ

کیا اور استدلالیت کو اہمیت دی۔ یہی حال لکھنوی شعراء مثلاً ناسخ کا ہوا جو بیشتر صورتوں میں ذہن و دل میں توازن کو برقرار نہ رکھ سکے۔ اُنہوں نے ذہن کی بالادستی قبول کر کے اپنی شاعری کو خیالات کے تابع کیا، رومانی شعراء میں شیلے اور اردو کے متعدد شعراء نے عقلیت کی چھٹی کر کے جذباتیت کو کھلی چھوٹ دے دی اور اپنے شعری وجود کے اکہرے پن کو بے نقاب کیا۔ ظاہر ہے شاعر تخلیقی شعور کی فعالیت سے اپنی کلی شخصیت کی جملہ توانائیوں کو زندہ، متحرک اور حسیاتی پیکروں کی ترکیب میں دریافت کرتا ہے۔ یہ شخصیت ایک نادر الوجود، پُرکشش اور محیر العقول کائنات پر حاوی ہو جاتی ہے جو خارجی کائنات کے انتشار، بے رنگی اور ناپائداری کے مقابلے میں نظم بوقلونی اور دوام سے متصف ہوتی ہے۔ پس فن ذہنی اور لاشعوری عوامل کے انضمام سے صورت پذیر ہوتا ہے۔

یہ امر باعثِ اطمینان ہے کہ اردو نظم گزشتہ ایک صدی کے عرصے میں تخلیقیت کے اس عمل کا کم و بیش مظاہرہ کرتی رہی ہے۔ تاہم نظموں کی ایک بڑی تعداد ایسی بھی ہے جو تخلیقیت کے بنیادی تقاضوں کو پورا نہیں کرتی۔ ایسی نظمیں یا تو ذہن و فکر اور جذبہ و احساس کے عدمِ توازن کی غماز ہیں یا محض طے شدہ موضوعیت کا منظوم اظہار ہیں یا یہ لسانی حد بندیوں کی شکار ہیں یا زندگی کے سطحی مشاہدہ کی غماز یا لفاظی اور تکراریت سے گراں بار ایسی نظمیں کلامِ منظوم کے ذیل میں آتی ہیں اس لئے ہمارے مطالعے سے خارج ہیں۔ تاہم وہ نظمیں مطالعہ کے لئے چنی گئی ہیں جو بعض خامیوں مثلاً نثری اجزاء یا وضاحتی اجزاء سے اپنا دامن نہیں بچا سکی ہیں لیکن تخلیقی تجربے کے اظہار کو مطمعِ نظر بناتی ہیں۔ ایسی نظموں کی کمزوریوں کو شعری فروگزاشتوں پر محمول کیا گیا ہے۔

میری یہ کوشش رہی ہے کہ مروجہ درسیاتی تنقید کی نارسائیوں سے نجات پانے کے لئے ایک ایسا طریقۂ نقد برتا جائے جو نظموں کے لسانی پردوں میں مستور تخلیقی تجربوں تک رسائی پانے میں مدد دے، جن تنقیدی نظریات کا دائرہ کار نظم کے موضوع یا مدعا کی تشریح و تعبیر تک محدود ہو یا جو تخلیق کو پسِ پشت ڈال کر تخلیق کار کو مرکزِ توجہ بنائیں یا جو تخلیقِ فن کو علم و خبر کی ترسیلیت کا وسیلہ گردانتے ہیں یا جو فن کی سماجی مقصدیت کے مترادف ٹھہراتے ہیں،

اُن سے میرا تنقیدی موقف مکمل انحراف پر دلالت کرتا ہے۔ جہاں تک اسلوبیاتی یا ہیئتی طریقِ نقد کا تعلق ہے، اُن سے تجزیہ کاری کے عمل سے مماثلت کے باوجود اس وقت اختلاف واقع ہوتا ہے جب وہ غایت نقد کو استخراج معنی قرار دیتا ہے، جبکہ میری نظر لفظ اور پیکر سے تشکیل پانے والے تجربے پر رہتی ہے۔ بظاہر یہ تجزیاتی عمل ہے اور کسی نئے یا انوکھے طریقہ نقد کو پیش نہیں کرتا اس لئے کہ یہ صدیوں سے جستہ جستہ ہی سہی اپنی جھلکیاں دکھاتا رہا ہے۔ ارسطو نے بعض یونانی ڈراموں کے تجزیئے کئے ہیں۔ انگریزی میں ڈرائڈن اور جانسن کے بعد کولرج اور ایلیٹ نے بعض فن پاروں کے تجزیوں پر توجہ کی ہے۔ موجودہ صدی میں ایمپسن جو رچرڈس کا شاگرد تھا، نے باقاعدگی اور تدقیق کے ساتھ اپنی کتاب (۱۹۳۰ء) Seven types of Ambiguity میں نظموں کی حرف بہ حرف تجزیہ کاری کی ہے۔ ڈے شیز اس کے طریق تجزیہ کو اولین کام (Pioneering work) قرار دیتا ہے۔ ویسے ایمپسن سے پہلے Percy Lubbock نے ۱۹۲۱ء میں The craft of Fiction میں ناول نگاروں مثلاً جین آسٹن اور جارج ایلیٹ کے بارے میں تجزیاتی مطالعے پیش کئے۔ اپنے تجزیاتی طریقِ کار کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

"It is their books as well as their talents and attainment that we aspire to see - their books, which we must recreate for our selves; if we are even to behold them. And in order to recreate them durably there is the one obvious way - to study the craft, to follow the process to read constructively".

ایمپسن کے بعد بلیک مور اور بروکس نے تجزیاتی تنقید کے عمدہ نمونے پیش کئے۔ یہ طریقِ کار اتنا مقبول ہوگیا کہ ہیئتی تنقید کے نظریئے کی بنیاد بن گیا اور امریکہ کی یونیورسٹیوں میں ادبیات کے معلموں اور متعلمین کے لئے ایک پسندیدہ مشغلے کی صورت اختیار کر گیا۔

ادبی متن کے اس تجزیاتی تنقید کے رواج سے جہاں نظم میں لسانی ترتیب تشکیل کی اہمیت مسلم ہو چکی ہے اور نتیجتاً تکثیرِ معنی کی نشاندہی کا عمل نمایاں ہوا ہے اور ساتھ ہی بعض شعری اوزار یعنی پیکر، استعارہ اور علامت کی معنی خیزیاں بروئے کار آچکی ہیں وہاں تخلیق

کے خود مکتفی اور نمو پذیر وجود کا اثبات ہو چکا ہے۔ لیکن اس تجزیاتی طریقِ نقد کا جو ہیئتی تنقید کا نشانِ امتیاز ہے، ایک بڑا منفی پہلو یہ ہے کہ یہ بھی لفظ و پیکر کے دقیقہ سنج تجزیے سے نظم کی موضوعیت کی ہی کھوج لگاتا ہے اور اس ضمن میں یہ دیگر تمدنی نظریات کے مماثل ہو جاتا ہے جو معنی کے استخراجی عمل کو فوکس کرتے ہیں۔ ایمپسن ہی کے تجزیوں پر نظر ڈالئے یا اردو میں کسی تجزیئے نگار کے کسی نظم پر تجزیے کا مطالعہ کیجئے، تو تجزیاتی مطالعہ صرف استخراجی عمل کا پابند نظر آئے گا۔ موضوعیت کے استخراج کا یہ عمل کو کہاں لے جاتا ہے؟ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ گھوم پھر کے وہیں پہنچتا ہے جہاں سے چلا تھا، لیکن وہ متن سے اخذ کردہ معنی و مطلب کے باوجود اس کے اسراری تجربے کے انکشاف سے محروم رہتا ہے اور اسے پھر خالی نظروں سے دیکھتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر اہلیت نے اس طریق تجزیہ کو استہزا The lemon-squeezer school of criticism سے موسوم کیا ہے۔

ظاہر ہے متذکرہ بالا تجزیاتی اسلوب میرے طریقِ نقد سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اسی حد تک تو میں ہیئتی نقادوں کے تجزیاتی طریق کار سے متفق ہوں کہ تخلیق کے ہر ہر لفظ کا تجزیہ کیا جائے لیکن اس کے بعد ہی میرا طریقِ کار مختلف صورت اختیار کرتا ہے۔ میں تخلیق کے استعاراتی اور علامتی مفاہیم کی نشاندہی کے بجائے، اِن کے اُن نادیدہ امکانات کو دریافت کرنے کی سعی کرتا ہوں جو ایک وسعت پذیر تخیلی تجربے کا احاطہ کرتے ہیں پس معانی کی نشاندی میرے تجزیاتی طریقِ کار کا منتہا نہیں بلکہ ایک ذیلی تفاعل ہے جو مرکزی تفاعل کا متبادل نہیں ہوسکتا۔

نظم کے تخلیقی تجربے تک رسائی کی ایک ہی صورت ہے، وہ یہ ہے کہ اس کی لسانی اور ہیئتی تشکیلیت پر تمام تر توجہ مرکوز کی جائے اور اس بات سے کوئی سروکار نہ رکھا جائے کہ تخلیق کار کے خیال، ارادے یا عندیئے میں نظم میں کیا کہا گیا ہے جو کچھ بھی ہے وہ تکمیل یافتہ نظم ہے اور اس کی معروضی اور قابلِ شناخت صورت اس کا لسانی وجود ہے۔ نظم کا لسانی وجود نثر کی طرح الفاظ سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ ایک مجموعۂ الفاظ ہے جو ایک خاص تربیت، قوافی، آہنگ، لہجے، اوقاف اور علامت کاری سے شعریت میں ڈھل جاتا ہے اور نثر سے

متمائز ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی اس مخصوص ترتیب سے ایک تخیّلی فضا یا صورتِ حال خلق ہو جاتی ہے۔ اس لئے سب سے پہلے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ آیا نظم میں ایسے الفاظ برتے گئے ہیں اور اس انداز سے برتے گئے ہیں کہ وہ مطلوبہ تخیلی صورتِ حال کی تخلیق کو ممکن الوقوع بنائیں۔ نظم کی تجزیہ کاری کے عمل میں اولیت اِسی بات کو حاصل ہے کہ لفظوں کی ترتیب پر نظر رکھی جائے۔ فی الواقعہ یہ لفظوں کی ترتیب ہی ہے جو مطلوبہ تخلیقیت کو بروئے کار لاتی ہے اور نظم میں اگر الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کاری نہ ہو تو تخلیقیت کے امکانات معرضِ وجود میں آنے سے پہلے ہی کالعدم ہو جاتے ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کی پہچان کیونکر ہوگی۔ ایک چھوٹا شاعر بھی ایک بڑے شاعر کی مانند الفاظ کو ترتیب دیتا ہے۔ وہ کبھی نحوی ترتیب کو قائم رکھتا ہے اور کبھی نحوی ترتیب کی ردو بدل سے کام لیتا ہے اور اپنے عندیئے میں الفاظ کی مطلوبہ ترتیب کو ممکن بناتا ہے۔ اس صورت میں یہ کیونکر ممکن ہے کہ چھوٹے شاعر کو چھوٹا ثابت کریں اور بڑے کو بڑا۔ اس کی صورت یہ ہے کہ بڑے شاعر کے یہاں الفاظ اور الفاظ کی ترتیب تخلیقی امکانات کو خلق کرتی ہے اور یہ کم سے کم الفاظ سے ممکن ہو جاتا ہے۔ ہر لفظ اپنے سیاق میں حسیاتی کیفیت، تحرک اور تلازمی شدت کے میلان کو تقویت دیتا ہے۔ ساتھ ہی ہر لفظ استعاراتی اور علامتی Potentialities سے معمور ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس چھوٹا شاعر الفاظ کو میکانکی انداز سے برتتا ہے۔ وہ الفاظ کو کثرت سے استعمال کرتا ہے اور پیکریت، تحرک اور تلازمیت کے رجحان کی نفی کرتے ہیں۔ الفاظ کا یہی استعمال غالب اور ذوق، حسرت، جوش، فیض اور سردار جعفری کے مابین فرق مراتب کو قائم کرتا ہے۔

ایک اچھی نظم میں لفظوں کا برتاؤ ترسیلی کردار کی نفی کر کے ابہام کو راہ دیتا ہے۔ وہ روزمرہ کی زبان کے خلاف قطعی اور لغوی مفاہیم سے کنارہ کرتا ہے اور معانی کے امکانات کو خلق کرتا ہے۔ ساسیر نے ۱۹۱۴ء میں اپنا انقلابی نظریۂ لسانی کو پیش کرتے ہوئے کہا کہ لفظ قطعی یا کسی خلقی مفہوم کا حامل نہیں ہوتا بلکہ رشتوں کے ایک مضمر نظام سے معنی یاب ہوتا ہے۔ فرانسیسی ادبی نقاد رولاں بارتھ جو ساختیاتی تنقید کا ایک بڑا علم دار تھا، نے لسانی برتاؤ

کے حسن میں یہ خیال انگیز بات کہی ہے کہ زبان خارجی حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی جس سے متیعنہ معنی ہی اخذ ہوسکتے ہیں۔اس کے نزدیک تخلیق ان داخلی رشتوں سے معانی کو خلق کرتی ہے جو ثقافت اور روایت کے کلی نظام سے مربوط ہوتے ہیں۔اس طرح سے ادب کی کثیر المعنویت کا تصور قائم ہوتا ہے۔دریدا نے بھی ادب کو متعینہ معنی سے آزاد کر کے اسے کثرتِ معنی کا حامل قرار دیا ہے۔

............☆☆☆............

☆......ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی

# اکیسویں صدی میں اُردو تنقید

اُردو تنقید آج اکیسویں صدی میں سانس لے رہی ہے۔ یہ اکیسویں صدی دراصل بیسویں صدی کے بطن سے پیدا ہوئی ہے جہاں فکری ہم آہنگی اور فکری تضادات کا دائرہ وسیع ہے لیکن اکیسویں صدی میں تخلیقی اجتہاد کے ساتھ ماحول کو بدلنے کی جہد سامنے ہے اور زندگی کے تہذیبی مظاہر میں درخشندہ ادبی فکر کی حیثیت نمایاں ہے۔

گزشتہ چند دہائیوں سے جدید عالمی تنقید دو بڑے واضح خیموں میں تقسیم نظر آتی ہے۔ ایک خیمہ ادب کی عمرانیات کا انتہا پسند مبلّغ ہے تو دوسرا ادب کی جمالیات کا سرگرم موئید ہے۔ ادب کی امریکی عمرانیات، این۔ ٹی یونیوگرامسی کی عمرانیات، مارکسی عمرانیات، ٹیری ایگلٹن، ریمنڈ ولیم، لونارا چارمسکی اور کراؤتوس کی عمرانیات سے نئے تناظر میں ادب کے تعین کے مراتب کے نئے معیار واقدار کی تشکیل کرتی رہی ہے۔

بیسویں صدی نے اُردو کو جمالیاتی تنقید، تاثراتی تنقید، نفسیاتی تنقید، کلاسیکی تنقید، تقابلی اور تجزیاتی تنقید، عملی تنقید، رومانی تنقید، سماجی یا عمرانی تنقید، سائنٹفک تنقید اور جدید تنقید کا ذریعۂ اظہار دیا جس سے تاریخی اور عصری مواد کی بنیاد سامنے آئی اور عہد کے معاشرتی اور فکری حالات کا زائیدہ سامنے آیا۔ یہ صحیح ہے کہ زندگی اور اس کی بیکراں وسعت ادب کا موضوع ہے۔ اس طرح تنقید کا تعلق بالواسطہ زندگی سے بھی ہے۔ حیاتِ انسانی اور ادب سے متعلق جتنے افکار اور نظریات ہو سکتے ہیں، تنقید انہیں سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔

عالمی تنقید کا دوسرا خیمہ اسلوبیاتی تنقید، اسطوری تنقید، وجودی تنقید، مظہری تنقید،

ساختیاتی تنقید، پسِ ساختیاتی تنقید، مابعد جدید تنقید اور آر کی ٹائیپل تنقید پر زور دیتا رہا ہے۔ تنقید کے ان دبستانوں میں آر کی ٹائیپل، ساختیاتی، پسِ ساختیاتی اور مابعد جدید تنقید کی دستک اُردو میں اکیسویں صدی کے لئے تھی۔ امتزاجی تنقید اور تخلیقیت پسند تنقید بھی اسی شمار میں ہے۔

نظریۂ اقتدار، ادبی واقداری موقف، نظریۂ حیات کی معنویت، Values اور تخلیقی رویہ کے ساتھ ساتھ آج موضوعات کا سوال کھڑا کیا جاتا ہے۔ اس بابت ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے کہ بے شک اب موضوعات کی کمی کا احساس بہت عام ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ ہے کہ جدیدیت نے سماجی، تہذیبی، قومی یعنی بڑے سماجی اور تہذیبی ڈسکورس سے اردو کے رِشتے پر کاری ضرب لگائی اور وہی بیگانگی کے، یا ذات کے یا تنہائی یا داخلیت کے موضوعات گردش کرتے رہے۔ چونکہ ان باتوں کو اب چالیس پینتالیس برس گزر چکے ہیں۔ اب بہ استثنائے چند یکسانیت کا شکار ہو چکا ہے اور نئی پیڑھی کے ادیب اس اُلجھن کا شکار ہیں کہ نئے موضوعات نہیں ملتے۔ اگر وہ اپنے آپ کو سماجی ڈسکورس اور زندگی کے مسائل سے جوڑیں تو ہر سطح پر اتنے موضوعات ہیں کہ کوئی کمی نہیں ہے۔ اس تصادم اور آگہی میں ہمارا دانشور اور اہلِ قلم طبقہ شریک ہے اور اُردو کی تنقیدی فکر اکیسویں صدی میں اس کے لئے جواب دِہ ہے۔

ذہنِ انسانی، فکرِ انسانی اور تجربہ ومشاہدہ کی فعالیت اکیسویں صدی میں کون سا رُخ اختیار کرے گی اور تنقید پر قدغن کس طرح ممکن ہے اِس سلسلے میں ڈاکٹر فہیم اعظمی نے تخلیقی شخصیت اور اُسلوب کے ساتھ تھیوری کو سامنے رکھ کر نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے کہ اب ہمارے اُسلوب اور طریقۂ اظہار میں کیا پسند کیا جائے گا یا کیا تبدیلی آئے گی۔ یہ آنے والا وقت ہی بتائے گا۔ یہ بات ضروری ہے کہ ہم دوسرے ہزاریئے میں مابعد جدیدیت کے علم بردار بن جائیں تو علم پر کیا لکھا ہوگا؟ یہی نا کہ تم آزاد ہو، بھول جاؤ تھیوری کو، علامت کو، تصور کو، فینٹسی کو، التباسِ حقیقت کو، وجودیت کو، مظہریت کو، تاثیریت کو، قاری اساس متن کو، تخلیق کار کی تخلیق کے بعد مفقود ہونے کو ٹھیک ہے، اگر یہ باتیں مان بھی لیں اور ان

سب سے قطعِ نظر آزادی سے لکھنا بھی شروع کر دیں تو کیا ہماری زبان اشاریت، کنایہ اور علامت سے پاک ہو جائے گی؟ کیا اپنے خدا، دیوتا اور بہت سی اَن دیکھی طاقتوں کو جن پر ہم ہزاروں سال سے یقین رکھتے چلے آئے ہیں اور ان کے وجود سے انکار کرتے ہوئے تشکیک سے آگے نہیں بڑھتے، یہ کہہ کر رد کر دیں گے کہ یہ ہائی پر رئیل نہیں ہیں۔ ہماری زبان، ہمارا ادب، ہمارے رسم و رواج، ہمارے کلچر کی پیداوار ہیں۔ اِس کلچر میں ہم، ہمارے عقائد، ہمارے رسم و رواج، ہماری زبان، ہمارے طریقۂ گفتگو فطرت سے متعلق ہمارے خیالات فوق الفطرت پر التباسِ حقیقت سبھی کچھ شامل ہیں۔ حقیقت ہمیں ٹی۔وی۔ اسکرین پر اور کمپیوٹر کی CD پر نظر آئے گی تو حقیقت کا ماخذ بھی ہمارا کلچر ہوگا۔ لہٰذا ہم جو بھی لکھیں گے وہ ان نظریات، خیالات، مشاہدات، اجتماعی شعور، ذاتی نقطۂ نظر سے ہم آہنگ ضرور ہوں گے جو ہمارے کلچر کا حصہ ہیں۔ کلچر میں بھی Structuring اور Exchange کا عمل جاری رہتا ہے۔

اجتماعی لاشعور کے نظریئے کے تحت تخلیقی عمل کے سوتوں تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ اجتماعی لاشعور کے ذریعے فنکار، شاعر یا ادیب ماضی سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اساطیری نقوش کا پتہ لگاتا ہے اور آرکی ٹائپل نقاد ادب و شعر میں ان بنیادی علامتوں کو تلاش کرتا ہے جن کا تعلق انسانی سائیکی کے نقوش سے ہوتا ہے۔ اساطیر اجتماعی انسانی لاشعور کا اظہار ہوتا ہے جسے آرکی ٹائپ کہا جاتا ہے۔ یہ انسانی ذہن کا ایک مخصوص عمل ہے جسے حسی اور نفسی لہریں چھوتی نہیں۔ حسیاتی پیکر کے ساتھ ایک طرف نسلی لاشعور کے سائے ہوتے ہیں اور دوسری طرف عہدِ جدید کے مخصوص تصورات اور تجربات جذب ہوتے ہیں۔ آرکی ٹائپل تنقید دوسرے تمام تنقیدی طریق کار کے درمیان ایک خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اس لئے یہ اکیسویں صدی میں اُردو میں نئے بعد کا اضافہ کر رہی ہے۔ اس میں تخلیقی متن کا بغور مطالعہ ضروری ہوتا ہے۔ یہ تنقید جمالیاتی تسکین کی داخلی یا باطنی قدر سے کہیں زیادہ انسان دوستی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کا اہم ترین وصف تخلیقی عمل کو ایک مثبت قوت تسلیم کرنے کا رُجحان ہے۔

دوسری نمایاں خوبی علامات کی تفہیم کی نئی راہیں ہیں۔ ادب میں علامات کا کام تہذیبی اور شخصی ارتفاع ہے۔

اس تنقید کی تیسری اہم خوبی داخلی ہم آہنگی اور خود نظمی کے جوہر کو عیاں کرنا ہے۔ اس کے ذریعہ فرد اور سماج دونوں شکست وریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی تہذیبی اور ثقافتی اکائی میں ڈھلتے ہیں۔ آرکی ٹائپل تنقید کے ذریعے دیو مالا اور اساطیر کے مطالعہ سے، اکیسویں صدی میں نئے پیمانے دریافت کئے جائیں گے اور قدیم ادب سے لے کر عصرِ حاضر تک انسانی فکر کی تبدیلیوں اور ارتقائی مراحل پر روشنی ڈالی جائے گی اور ادب کی تہذیبی اور ثقافتی زندگی کے پس منظر میں پرکھنے کی کوشش کی جائے گی۔

ریڈر رِسپانس تنقید، ری سپشن تھیوری اور روسی فارملزم نئی تنقید کے ساتھ ساتھ اکیسویں صدی میں اُردو میں ساختیاتی تنقید ایک بنیاد کا کام کر رہی ہے۔ ساختیات اس معنی سے استدلال نہیں کرتی جو ذات یا سوانح کی ''نام نہاد'' مرکزیت سے جڑا ہوا ہے۔ اسی طرح ساختیات ہیئتی تنقید کے اُس موقف سے بھی متفق نہیں جو فن پارے کو خود مکتفی قرار دے کر اس کے سر پر وحدانیت کا تاج رکھتا ہے۔ یعنی ان دونوں تنقیدی رویوں سے ساختیات کا میل نہیں۔ یہ رومانی اور ہیئتی دونوں تنقیدی رویوں کو شدومد سے رَد کرتی ہے اور فلسفیانہ دلائل سے دونوں کو ان کی جڑوں سے بے دخل کر دیتی ہے۔ اس وقت یعنی اکیسویں صدی کے شروعات دَور میں ادبی تنقید سے جو چیز غائب ہے وہ ارتباطی اصول ہے۔ ایک ایسا مرکزی مفروضہ جو طبیعات میں قطور کے نظریہ کی طرح ہو اور دوسرے تنقیدی رویوں کو مرکز گریزی کی جانب مائل کرے گی۔ بولی ہوئی زبان ایک آواز ہے جو کراہ اور آہ وغیرہ کے نظام پر منقسم ہے۔ لوگ اسے توضیح الفاظ والا کلام کہتے ہیں۔ توضیح الفاظ کا مطلب یہ ہے کہ اس کو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ایک گروہ اس کی تقسیم شدہ صفات پر متفق ہے۔ مطلب یہ ہے کہ جیسے ہم تقریباً اس بات پر متفق ہیں کہ a,b,c,d&e کی آوازیں کیا ظاہر کرتی ہیں۔ لکھی ہوئی زبان نشانیات پر منقسم ہوتی ہے۔ یہ مختلف اصوات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تقریباً سبھی اس بات پر متفق ہیں کہ یہ اصوات یا نشانات کسی نہ کسی شئے یا عمل یا کیفیت کی

نمائندگی کرتے ہیں، ساختیات لسانیات کا اصول ہے۔ معاشرتی رشتے اور معنیاتی نظام کا تصور اس کی بنیاد مانا جاتا ہے۔ لسانی نظام کے مطالعہ کے دوران ساختیاتی لسانی نظام کا نظریہ سامنے آیا اور ساختیاتی تحلیل کی بنیاد ڈالی گئی۔ اصطلاحات کے اعتبار سے ساختیات کا زور تحریر کی قرأت اور تقریر کی سماعت پر ہوتا ہے اور قاری یا سامع الفاظ کی ادائیگی یا تحلیل سے بہت سے معنی اخذ کر سکتا ہے۔ یہ کسی طرح کا حکم نہیں لگاتی بلکہ معنی خیزی اس کی بنیادی قدر ہے۔ اسی لئے نظریۂ ادب اور تنقیدی رویوں کو اس نے شدید طور پر متاثر کیا ہے۔ ساختیاتی تنقید شئے کی ترتیب نو کرتی ہے۔ یہ ادب پارہ کی تشریح و توضیح نہیں کرتی بلکہ محض یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ ادب پارہ کس طریق سے نقاد یا قاری کی اس کوشش سے متاثر ہو رہا ہے جس کا مقصد ادب پارہ کو ایک مربوط ''کل'' بنا کر پیش کرتا ہے۔ مثلاً قرأت کے عمل میں ''خیال'' اور ''احساس'' کی روشنیوں سے اثرات قبول کرنے کی بابت ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ متن کے ''لفظی وجود'' کو اگر مختلف انداز میں پڑھا جائے تو ہر بار اس کی معنیاتی سرحدوں کے ٹوٹنے کا منظر سامنے آسکتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر دیکھئے۔

کوئی اُمید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

سیدھے سبھاؤ ''پڑھنے'' سے اِس شعر کا ایک عام سا مفہوم مرتب ہوتا ہے لیکن اگر اسے یوں پڑھا جائے۔

کوئی اُمید بر نہیں آتی؟
کوئی صورت نظر نہیں آتی؟

تو استفہامیہ انداز کی آمیزش سے شعر کا مفہوم اور اس کے عقب میں موجود ''احساس'' کی نوعیت بھی مختلف نظر آتی ہے۔ تاہم اگر اس شعر کو یوں پڑھا جائے۔

کوئی اُمید بر نہیں آتی
کوئی ''صورت'' نظر نہیں آتی

تو لفظ ''صورت'' کے مفہوم کے تبدیل ہونے سے شعر کا معنیاتی توسیع وجود میں

آجاتی ہے۔ یعنی لفظ ''صورت'' کے اندر محبوبہ کی شبیہ طلوع ہوتی ہے۔ اس طرح قرأت ایک ایسا عمل ہے جس سے متن کے اجزا یعنی خیال، احساس اور لفظی وجود سب میں معانی کی فراوانی ہوسکتی ہے۔

تمثیلوں، تشبیہوں، استعاروں اور لفظی ترکیبوں کے پھیلے ہوئے منظر میں سطح کو اُجاگر کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں کہ بعض مذہبی رسوم میں رات کے وقت دریا کی سطح پر دیئے جلا کر بہائے جاتے ہیں۔ بالکل یہی منظر ایک اچھی نظم میں اُبھرتا ہے، جہاں صَوت اور لَے کے بہاؤ پر لفظوں کے چراغ جلنے لگتے ہیں۔ پھر جس طرح پانی پر بہنے والے چراغ پانی میں بھی منعکس ہورہے ہوتے ہیں اسی طرح نظم کے الفاظ کے ساتھ معنیاتی عکسوں کا ایک سلسلہ بھی بندھ جاتا ہے، بالکل جیسے رقاص کے پاؤں کے ساتھ چمکتے ہوئے گھونگھر وبندھ جائیں، یہ سارے چراغ، سارے الفاظ دہری اور تہری ساخت کے حامل ہوتے ہیں۔ یعنی ان کے ظاہری معنی کے پیچھے ایک یا متعدد مخفی معانی بھی ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر غالبؔ کا ہی یہ شعر دیکھئے۔

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہوگئیں

اس میں ''بستی'' کا لفظ دوہری تہری ساخت کا حامل ہے۔ پہلی ساخت ایک عام سی بستی کی ہے جس میں انسان بستے ہیں۔ دوسری ساخت آنکھ کی بستی کی ہے جس میں آرزوئیں بستی ہیں۔ لہٰذا شعر میں شاعر نے محض یہ نہیں کہا کہ اس کے رونے سے سیلاب آجائے گا اور انسان کی بستیاں بہہ جائیں گی بلکہ یہ کہ اگر وہ اسی طرح روتا رہا تو اس کی آنکھوں کی بستیاں ویراں ہوجائیں گی۔ تیسری قرأت آنکھوں کی اُجڑی ہوئی بستیوں میں چھپی یعقوبؑ اور یوسفؑ کی تلمیح کو اُبھارتی ہے جس سے شعر کی مزید ہیئت سامنے اُبھر آتی ہیں۔ شعر میں اُبھرنے والے یہ معنیاتی چراغ لغوی مفہوم کے اندر کے مخفی مفاہیم کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ گویا اپنی لو پر اُبھر آنے والی ہر تصویر دکھاتے ہیں۔ اصلاً ہر تشبیہ یا استعارہ دوسری ساخت کا حامل ہوتا ہے۔ لغوی معنی کی دھرتی سے مخفی معنی کے انکھوے کے پھوٹ

نکلنے کا منظر دکھاتا ہے۔ رعایت لفظی بھی معنی کی توسیع ہی کا ایک انداز ہے، لفظ کو تخلیقی طور پر استعمال کریں، لفظوں اور لائنوں کے درمیان مشابہت یا فرق کے رشتوں کو یا اشاراتی عناصر کو وجود میں لائیں تو بھی سامنے کے معنی کے اندر کئی معنیاتی ابعاد پیدا ہو جاتے ہیں۔

درج بالا مثال میں تجزیاتی مطالعہ کی نکتہ آفرینی پیش کی گئی ہے۔ اس سے انداز لگایا جا سکتا ہے کہ اکیسویں صدی میں اُردو میں ساختیاتی تنقید وسعت اور گہرائی بخشے گی۔ اس میں لکھت، شعریات اور قاری تینوں مل کر ایک اکائی تشکیل دیتے ہیں۔ آج تنقید کا نیا رجحان تھیوری یعنی نظریہ سازی پر ہے۔ فکر انسانی اکیسویں صدی میں پہنچتے پہنچتے اتنے موڑ لے چکی ہے اور موضوعی انسانی یا تصورِ ذات کے بارے میں ایسے ایسے سوال سامنے آئے ہیں کہ ان سے صرفِ نظر کانا ممکن نہیں ہے۔ ساختیاتی تنقید کو ''نئی تنقید'' کہا جاتا ہے۔ نقاد فن پارے کا محض تماشائی نہیں ہوتا، نہ تو فن پارہ کوئی تیار شدہ (ریڈی میڈ) مال ہے، نہ نقاد محض اس کا صارف (Consumer) ہے۔

ساختیات کی مدد سے ادبی فن پارے کو اپنی ریڈنگ سے معنی دیا جاتا ہے۔ اس کی رو سے ادبی فن پارہ ایک قسم کی تحریر (Ecriture) ہے جو خالص ادبی اصول وضوابط، رشتوں اور رموز کے عمل در عمل سے وجود پذیر ہوتا ہے۔ یہ عناصر وعوامل لسانی اور ادبی روایات کی حدود کے اندر تاثیر (Effect) پیدا کرتے ہیں اور زبان کے کلی نظام کے اندر ہی با معنی ہوتے ہیں۔ ''مصنف'' یا ''موضوعِ انسانی'' بظاہر ادبی فن پارے کا خالق ہوتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ''ذات'' یا ''شعورِ انفرادی'' دراصل تشکیل ہے جو ضمیر ''میں'' اور ''ہم'' کے لسانی استعمال یعنی الیغو کی روایت کا پروردہ ہے۔ مصنف کا ذہن وشعور فقط وہ مقام ہے جس میں ادبی اظہار زبان کے کُل تجریدی نظام یعنی لسانی اصول وضوابط اور ادبی روایات وروابط کے رشتوں سے خُلق ہوتا ہے۔ اسی طرح ''قاری'' بھی بحیثیت فرد کوئی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اصل چیز قرأت یعنی پڑھنے کا عمل ہے جس سے کوئی بھی ادبی فن پارہ اپنے معنی حاصل کرتا ہے۔ متن کا معنی تحریر کی قرأت میں ہے اور قرأت ادبی روایت کی رو سے ہے۔ ساختیات میں اس پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ جس کا محرک ان تخلیقی رازوں تک پہنچنے کی کوشش

ہے کہ زبان کے اصول وضوابط اور موز ورروایات کی وہ کیا کارکردگی ہے جس سے لسانیاتی پیکر بنتا ہے اور لفظوں، ترکیبوں اور کلموں کی ترتیب و تواتر سے پڑھنے کے عمل کے دوران اخذِ معنی ہوتا ہے یا ادبی مفہوم برآمد ہوتا ہے۔ اکیسویں صدی میں یہ رجحان امتیازی نکات کے ساتھ سامنے آرہا ہے!

پس ساختیاتی تنقید، ساخت شکن تنقید، امتزاجی تنقید، مابعد جدید تنقید اور تخلیقیت پسند تنقید میں تخلیقی عمل کی نفسیات، ثقافتی سرچشمے، نسلی، زمینی اور آسمانی اثرات، لوک روایتیں، اجتماعی لاشعور کے محرکات، جڑوں کا عمل، دیومالا، تصوف، ویدانت، طبیعات اور حیاتیات وغیرہ کا عمل دخل ہے۔ اس لئے اس کا کینوس بہت وسیع ہے۔ افہام وتفہیم کا انقلابی رویہ اکیسویں صدی میں یقینی طور پر سامنے آئے گا اور نئی جمالیات اور اخلاقیات کے متوازن مرکب کی تلاش کا معنی آگنیں رجحان پیش کرے گا تا کہ بہتر عالمی امن سے مملوئی دنیا کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر ہو سکے جہاں نیوکلیائی خطروں کی جگہ بہار کی اُمیدیں ہوں، نئے فکر وفن کی قدروں میں نتیجہ خیز ہم آہنگی اور زندگی پرور یکجہتی ہو اور زندگی اور فن کی حد بندی، ہر نوعیت کی فرقہ واریت اور نفرت کی جگہ محبت پروان چڑھے جو تمام اقداریات اور اخلاقیات کا سرچشمہ ہے۔!

............☆☆☆............

☆......پروفیسر صادق

# ترقی پسند افسانوی ادب......ایک تنقیدی جائزہ

ترقی پسند تحریک کے لیے زمین ہموار کرنے کا کام سرسید تحریک ہی نے سرانجام دیا تھا اور یہ بھی کہ ادب کے افادی پہلو پر خصوصی زور، دونوں تحریکوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ یہاں یہ امر بھی واضح رہنا چاہیے کہ ترقی پسند تحریک ایک ایسی بین الاقوامی تحریک کا حصہ تھی جس کے پسِ پشت کام کرنے والے ذہنوں کو اعتبار کا درجہ حاصل تھا، اس کی بنیادیں مضبوط اور حلقۂ اثر لامحدود تھا۔ اسی لیے یہ تحریک نہایت راسخ اور واضح نظریاتی اور تنظیمی بنیاد رکھتی ہے۔

ترقی پسند تحریک نے ویسے تو ہندوستان کی تقریباً ساری ہی اہم زبانوں کے ادب کو متاثر کیا، لیکن اس کے سب سے گہرے اور واضح نقوش اردو زبان و ادب پر نظر آتے ہیں کیوں کہ ۱۹۴۷ء سے پہلے اردو کو ہندوستان کی سب سے بڑی اور ترقی یافتہ زبان ہونے کا شرف حاصل تھا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو کی تقریباً تمام اصنافِ ادب فکری اور فنی تبدیلیوں سے ہمکنار ہوئیں لیکن افسانہ، نظم اور تنقید ایسی اصناف کی ترویج و ترقی میں اس تحریک کا زبردست حصہ رہا ہے۔ بالخصوص اردو افسانے کے میدان میں بیش تر اہم تجربات اسی دور میں ہوئے اور اس صنف کو ترقی پسند تحریک کے ہاتھوں ایک قلیل سی مدت میں وہ عروج حاصل ہوا جو کسی بھی ادبی صنف کو صدیوں میں نصیب ہوا کرتا ہے۔ بیسویں صدی کی ربع اول تک بہ استثنائے پریم چند، اردو افسانہ کوئی وقیع کارنامہ سرانجام نہیں دے پایا تھا، بلکہ یوں کہیے کہ اپنی قوت اور امکانات تک سے مکمل آگاہی حاصل نہ کر سکا تھا۔ اردو

افسانے کا یہ اولین دور رومانوی دور تھا۔ اس دور کے افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، اور حجاب امتیاز علی وغیرہ کم و بیش سبھی تخیل پرستی) اور مابعد الطبیعاتی رجحان کے حامل تھے۔ آسکر وائلڈ، والٹر پیٹر اور دیگر رومان پسند مصنفین کے زیر اثر 'فن برائے تحفظ فن' ان کا نعرہ اور اسلوب پرستی ان کا شعار تھا۔ اپنے فن میں موضوع کی برتری کے یہ قائل نہ تھے۔ خود پسندی، جذباتیت اور ماضی پرستی ان کے مزاج میں شامل تھی۔ انسانی زندگی کے گوناگوں تجربات اور مسائل کی طرف ان کی طبع مائل نہ تھی۔ رومانوی افسانہ نگار، عورت اور اس کے حسن کے شیدائی، فطرت اور حسنِ فطرت کے تماشائی، انسان دوستی، آزادی اور آزاد خیالی کے مبلغ تھے، وہ مذہب و اخلاق کے فرسودہ نظام کے سخت مخالف تھے، ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ان کی کوتاہیوں سے گریز کر کے صحت مند قدروں کو خندہ پیشانی سے قبول کیا ہے۔

پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں رومانیت اور عینیت کے ملے جلے اثرات ملتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف ماضی کو اس کے حسین و خوش گوار پہلوؤں کے ساتھ آدرش بنا کر رومانی انداز میں پیش کرنے کا کام کیا بلکہ خود کو بدلتے ہوئے وقت کے تقاضوں کے ساتھ ہم آہنگ کر کے اپنے لیے ایک الگ راہ بنالی اور حقیقت نگاری کا رویہ اپنایا، گو کہ مثالیت اور اصلاح پسندی سے وہ تاعمر کنارہ کشی نہ کر سکے۔ اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت پریم چند ہی کے ہاتھوں پروان چڑھی لیکن یہ واقعہ ہے کہ بیسویں صدی کے ربع اول میں پریم چند کے مسلسل لکھتے رہنے کے باوجود اردو ادب میں رومانی افسانہ نگاروں ہی کا دور دورہ تھا۔ حقیقت نگاری کے فروغ کا زمانہ صحیح معنوں میں 'انگارے' نامی افسانوی مجموعہ کی اشاعت اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے بعد شروع ہوتا ہے۔

'انگارے' کی اشاعت اردو افسانے کی تاریخ کا ایک اہم موڑ ہے، جہاں سے اردو افسانہ نئے ابعاد اور امکانات سے متعارف ہوا۔ انگارے کے مصنفین (سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر) نئی تعلیم سے بہرہ ور وہ آزادی پسند نوجوان تھے جو ہندوستان کی سیاسی و سماجی صورتِ حال اور اپنے عہد کے تقاضوں سے باخبر تھے۔ وہ غلامی، جہالت،

عدم مساوات، اقتصادی، بدحالی، بھوک اور جنسی گھٹن کو اپنی ہم عصر زندگی کے لیے کسی عذاب سے کم نہیں سمجھتے تھے، لیکن ان کے پاس کوئی ایسا نسخہ نہیں تھا جو ان امراض کا تیر بہ ہدف علاج ثابت ہوتا۔ 'انگارے' کے مصنفین نہ تو سیاست داں یا مصلحِ قوم تھے اور نہ مذہب کے ٹھیکیدار۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں اپنے عہد کی زندگی کے مسائل کو جرأت مندی کے ساتھ پیش کرنے کی کامیاب سعی کی۔ ان افسانوں میں اقتصادی، جنسی اور نفسیاتی رجحانات پائے جاتے ہیں جو حقیقت نگاری ہی کے مختلف روپ ہیں اور اپنی ابتدائی شکلوں میں پریم چند، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم اور سلطان حیدر جوش وغیرہ کے افسانوں میں بھی نظر آتے ہیں لیکن متذکرہ بالا افسانہ نگار اپنے مخصوص اخلاق و آدرش کی وجہ سے انہیں اس مرتبے تک نہیں پہنچا سکے تھے جہاں 'انگارے' کے مصنفین نے انہیں صرف ایک ہی جست میں پہنچا دیا، اور جہاں سے حقیقت پسندی کا فرار شروع ہوتا ہے۔ 'انگارے' کے افسانہ نگار فنی لحاظ سے کوئی عظیم کارنامہ سرانجام نہ دے سکے۔ اگر آج ہم ان افسانوں کا مطالعہ کریں تو ممکن ہے وہ ہمیں بے ربط، سطحی اور غیر معیاری معلوم ہوں۔ اب ان کی حیثیت محض تاریخی رہ گئی ہے، لیکن جب بھی اردو افسانے کی نئی روایت اور حقیقت کے بدلتے ہوئے تصور کی بات ہوگی 'انگارے' کا ذکر ضرور کیا جائے گا۔

پریم چند اور 'انگارے' کے مصنفین نے اردو افسانے کو جس منزل تک پہنچا دیا تھا، وہاں سے ترقی پسند تحریک کی معیت میں ایک پوری کی پوری نسل نے اس فن کو اپنے جذبات اور تجربات کے اظہار کا وسیلہ بنالیا۔ یہ نسل دراصل ترقی پسند افسانہ نگاروں کا ہراوّل دستہ ہے، جس کی ذہنی تربیت میں مغرب کی جدید تحریکات کے ساتھ ہی ساتھ مارکس ازم کی انقلابی فکر کا بھی بڑا حصہ رہا ہے جو اس عہد کے عالمی ادب کو نئی سمت و رفتار دے رہی تھی۔ زندگی کی تنقید اور ترجمانی کے خصوص میں ایک نئے لائحہ عمل کی پیش کش اسی انقلابی فکر سے عبارت ہے۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے خود کو وقت کے دھارے سے علاحدہ کرنے کی غلطی نہیں کی، بلکہ لحظہ بہ لحظہ بدلتی ہوئی کائنات اور وقت کے سیاق و سباق میں ان عوامل و محرکات کو سمجھنے کی سعی کی، جن سے انسانی زندگی دوچار نظر آتی ہے۔ حقائق کے اظہار کے لیے

انہوں نے اسلوب وفن کے نت نئے پیرائے تلاش کیے اور عصری زندگی کو اپنے فن میں پیش کر کے اردو افسانے کی ایک نئی روایت کی تشکیل کی، جس میں رومانی ادیبوں کی آزاد خیالی اور آرزومندی، پریم چند کی دردمندی اور حقیقت نگاری اور 'انگارے' کے مصنفین کا نیا شعور اور ان کی آگہی و بے باکی شامل تھی اور جس کی اپنی واضح نظریاتی بنیادیں بھی ہیں۔

ترقی پسند افسانے کی یہی زندہ و تابندہ روایت حقیقت نگاری کی روایت سے موسوم ہے۔ جس میں واضح طور پر تین اہم رجحانات ملتے ہیں۔ پہلا سماجی حقیقت نگاری کا رجحان ہے، جس کی نمائندگی (بہ شمول پریم چند) حیات اللہ انصاری، اوپندر اشک، علی عباس حسینی، رشید جہاں، احمد علی، راجندر سنگھ بیدی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، ہاجرہ مسرور، بلونت سنگھ، اختر انصاری، پرکاش پنڈت، ہنس راج رہبر، شوکت صدیقی اور ابوالفضل صدیقی وغیرہ کرر ہے تھے۔ دوسرا انقلابی رومانیت کا رجحان ہے، جس کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، مہندر ناتھ، اے حمید، ابراہیم جلیس اور انور عظیم وغیرہ پیش پیش تھے۔ تیسرا بے باک حقیقت نگاری کا رجحان ہے۔ جس کی نمائندگی کرنے والوں میں سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، عزیز احمد، غلام عباس اور خدیجہ مستور وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری کے نمائندہ افسانہ نگاروں کے یہاں اپنے دور کے سماجی حقائق کا بے لاگ اظہار ملتا ہے۔ وہ کسی مخصوص شخص یا رویے کی وکالت نہیں کرتے، کسی مخصوص مذہب یا جماعت کی تبلیغ نہیں کرتے، مخصوص اخلاقی قدروں کی تائید و تردید نہیں کرتے اور کسی مخصوص سیاسی نظریے کی حمایت یا مخالفت نہیں کرتے۔ وہ اپنے تخلیقی عمل میں کسی بھی قسم کے عناد و تعصب کے روادار نہیں۔ ان کے افسانوں میں زندگی کی سچائیوں کو ان کے صحیح سیاق و سباق میں پیش کر دینے کا رجحان ملتا ہے۔

حیات اللہ انصاری کے افسانے سماجی حقیقت نگاری کے بہترین مرقعے ہیں۔ ان میں سماج کے دبے کچلے طبقے کے افراد اپنے مخصوص منظر، پس منظر اور حقیقی خدوخال میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ 'آخری کوشش'، 'ڈھائی سیر آٹا'، 'سہارے کی تلاش'، 'کمزور

پودا'، 'بھرے بازار میں'، 'ماں بیٹا'، 'موزوں کا کارخانہ'، 'انوکھی مصیبت' اور 'ادایا قضا' وغیرہ ان کے فن کے چند نادر نمونے ہیں۔ 'ڈھائی سیر آٹا' اردو کا اولین مارکسسٹ افسانہ قرار دیا گیا ہے لیکن 'آخری کوشش' میں حیات اللہ انصاری کا فن حقیقت نگاری کی ان بلندیوں پر پہنچ گیا ہے، جہاں تک پریم چند کی رسائی بھی نہیں ہوسکی ہے۔ 'کفن' اردو کا مکمل اور شاہکار افسانہ کہلانے کے باوجود حقیقت نگاری کے معاملے میں 'آخری کوشش' سے کہیں پیچھے ہے۔

احمد علی، رشید جہاں اور اختر حسین رائے پوری کا فن بھی حقیقت کا ترجمان ہے۔ احمد علی افسانوی فن میں حقیقت کے راست اظہار کے قائل نہیں۔ وہ نفسیاتی تجزیے اور جزئیات نگاری کی مدد سے حقیقت کی تصویر کشی کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کے چند افسانوں میں دہلی کا ایک خاص طبقہ اپنے مخصوص و منفرد کرداروں کے ساتھ ابھرا ہے۔ رشید جہاں کے اسلوب بیان میں کوئی دل کشی نہیں۔ ان کے افسانوں میں فنی خامیاں بھی ہیں تاہم ان میں حقیقت کے اظہار کا جو موثر انداز ملتا ہے وہ ان کا اپنا انداز ہے۔ رشید جہاں نے مسلمانوں کے متوسط طبقے کی خواتین کی زندگی کو زبان عطا کی ہے۔ اس طبقے کی زندگی کے اپنے صحیح خدوخال کے ساتھ پہلی بار ان ہی کے افسانوں میں نمایاں ہوئے ہیں۔ ان میں عورت کے مسائل و معاملات کو عورت ہی نے بے باکی سے پیش کیا ہے۔ اختر حسین رائے پوری ایک باشعور ناقد اور مترجم کے علاوہ افسانہ نگار بھی ہیں۔ ان کے افسانوں کے دو مجموعے 'محبت اور نفرت' اور 'زندگی کا میلہ' شائع ہو چکے ہیں۔ 'میرا گھر'، 'دیوان خانہ'، 'جسم کی پکار'، 'مجھے جانے دو'، 'بے زاری' اور 'مرگھٹ' اختر رائے پوری کے وہ افسانے ہیں، جو اپنے عہد کی صداقتوں کے مظہر قرار دیے جاسکتے ہیں۔

علی عباس حسینی کے فن پر، پریم چند کے اثرات خاصے گہرے ہیں لیکن یہ اثرات آگے بڑھتے ہوئے وقت کے ساتھ رفتہ رفتہ زائل ہوتے گئے ہیں، ان کے یہاں آئین نو سے ڈرنے اور طرزِ کہن پر اڑنے جیسی بات نہیں ملتی۔ وہ کشادہ ذہن رکھتے ہیں اس لیے پرانی ڈگر پر چلتے رہنے کی بجائے نئی راہیں اختیار کرنا اپنے اور فن کے لیے فالِ نیک سمجھتے ہیں۔ حسینی نے نئی نسل پر سخت اعتراض کرنے اور مخاصمت رکھنے کی بجائے اس سے محبت

کرنے، اسے سمجھنے اور اس کے ہم رکاب چلنے کی حتی الوسع کوشش کی ہے، اور اپنے فن میں نئی تبدیلیوں کو بھی جگہ دی ہے۔ 'تار بابو'، 'ہار جیت'، 'میلہ گھومنی'، 'ہمارا گاؤں'، 'برف کی سِل'، 'ایک غسل خانے میں'، 'بھوک'، 'آئی سی ایس' اور 'رفیق تنہائی' علی عباس حسینی کے نمائندہ افسانے ہیں۔

اوپندر ناتھ اشک اور اختر انصاری کے ابتدائی دور کے افسانوں پر رومان، حقیقت اور مثالیت کے ملے جلے نقوش ملتے ہیں، لیکن آگے چل کر انہوں نے نیم رومانی اور مثالی رنگوں سے گریز کی کامیاب سعی کی۔ اوپندر ناتھ اشک نے اپنے افسانوی مجموعے 'چٹان' کی اشاعت تک اپنی واضح شناخت قائم کر لی۔ 'چٹان' کے افسانوں میں اشکؔ ایک حقیقت نگار کی حیثیت سے فن کے جس فراز تک پہنچے ہیں، وہ ان سے پہلے کم ہی لوگوں کو نصیب ہوا ہے۔ اختر انصاری کے یہاں 'یہ زندگی' عنوان سے شائع ہونے والے افسانوی مجموعے میں حقیقت نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں، تاہم اُس آگ کی کمی محسوس ہوتی ہے جس میں تپ کر فن کا سونا کُندن بن جاتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا شمار صف اوّل کے ترقی پسند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کا ذہن زندگی کے اچھوتے پہلوؤں کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اور ان اچھوتے پہلوؤں کو ان کے داخلی اور خارجی احوال وکوائف اور فنی خلوص کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی افسانہ نویسی کے فن پر دسترس رکھتے ہیں۔ وہ معروضی نقطۂ نگاہ کے حامل ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا اور اہم عنصر دل چسپی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں غیر ضروری تفصیلات سے گریز کے ساتھ جزئیات نگاری کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ بیدی ایک بڑے افسانہ نگار ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کی روح میں اُتر کر حقیقت کا عرفان حاصل کرنے کی سعی کرتے ہیں اور زیریں صداقتوں کے اظہار میں ان کے خارجی پہلوؤں کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ حقیقت کی بدلتی ہوئی شکلوں کو بھی وہ فنکارانہ مہارت کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ بیدی کے یہاں افسانوی فن کے کامیاب اور مکمل نمونوں کی کمی نہیں۔ 'گرم کوٹ'، 'گرہن'، 'غلامی'، 'صرف ایک سگریٹ'، 'لاجونتی'، 'اپنے دکھ

مجھے دے دو'، 'پان شاپ'، 'لمس'، 'رحمٰن کے جوتے' اور 'جب میں چھوٹا تھا' وغیرہ ایسے افسانے بیدی کی فکر وفن کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

سہیل عظیم آبادی اور اختر اورینوی کے افسانوں میں صوبۂ بہار کی دیہی اور شہری زندگی کی عکاسی ملتی ہے لیکن یہ دونوں فنکار شہری زندگی اور اس کے مسائل کی تصویر کشی میں زیادہ کامیاب ہیں، جب کہ دیہی زندگی کی عکاسی کے معاملے میں دونوں، حقیقت کی محض اوپری سطح ہی کو سب کچھ سمجھ لیتے ہیں، اس کی تہہ میں اتر کر دیکھنے کی جستجو نہیں کرتے۔ وہ مقامی بولی کے برمحل استعمال سے منفرد ماحول تو پیش کر دیتے ہیں لیکن اس سے گزرتی زندگی پوری طرح ان کی گرفت میں نہیں آتی۔ دونوں ہی کے یہاں اپنے اردگرد کی زندگی کے گہرے مشاہدے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ مشاہدہ حقیقت نگاری کی راہ میں ان کی رہنمائی کرتا ہے لیکن بسا اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کی کوشش میں ان کے افسانے سپاٹ بیانیہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ بلونت سنگھ افسانے کی وادی میں بہت سنبھل کر چلتے ہیں۔ فن کا گہرا شعور قدم قدم پر ان کی رہنمائی کرتا ہے۔ ان کے کسی بھی افسانے میں کوئی کردار، واقعہ، صورتِ حال، مکالمہ، غرض کوئی چیز ایسی نہیں ہوتی جو ناقابلِ یقین قرار دی جا سکے۔ ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور کا ذکر عموماً ایک ساتھ کیا جاتا ہے، لیکن دونوں کے افسانے اپنی اپنی علاحدہ شناخت رکھتے ہیں۔ خدیجہ کے افسانوں کی فضا گہری سنجیدگی اور افسردگی سے معمور ہوتی ہے لیکن ہاجرہ مسرور کے یہاں شوخی وتبسم اور بے باکی کے ساتھ گہرائی اور وسعت بھی ملتی ہے۔ اپنی دیکھی بھالی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے وہ کرداروں کی نفسیاتی کیفیات پر بھی نظر رکھتی ہیں اور بوقت ضرورت طنزیہ پیرایہ اختیار کر کے تاثر کو شدید کر دینے کا ہنر بھی جانتی ہیں۔ وہ جنسی رشتوں کی پیچیدگیوں اور نزاکتوں سے بھی واقف ہیں اور اپنے فن میں اس کے اظہار سے گریز نہیں کرتیں۔ پرکاش پنڈت ادب میں مقصدیت کے قائل ہیں لیکن مقصدیت کی خاطر فنی قدروں کی پامالی پسند نہیں کرتے۔ ان کے افسانوی فن پر چے خف کے اثرات نمایاں ہیں۔ شوکت صدیقی کی سوچ میں شدت اور گہرائی ہے، ان کے افسانوں میں کردار، ماحول اور فضا کی خصوصی اہمیت ہوتی ہے۔ ان کے بیشتر افسانوی کردار ظالم اور

مظلوم کے درمیان کشمکش اور تصادم پیش کرتے ہیں۔ 'تیسرا اندھیرا'، 'کیمیا گر'، 'راتوں کا شہر' اور 'اندھیرا اور اندھیرا' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ شوکت صدیقی حیاتِ انسانی کے تاریک اور المیہ پہلوؤں پر گہری نظر رکھتے ہیں لیکن وہ انسانی فطرت کے تقدس اور اس کے خوش آئند مستقبل سے مایوس نہیں۔ ہنس راج رہبر کے افسانوں میں بھی سماجی بربریت اور معاشی بدحالی کی داستان رقم ہے۔ جسے وہ صدائے احتجاج میں بدل دیتے ہیں۔ 'اب اور تب'، 'نیا افق' اور 'ہم لوگ' کے افسانوں میں استحصال اور ظلم و جبر کے خلاف بغاوت کا ایک خاموش پیغام ملتا ہے۔ ان افسانوں میں رہبر نے سماج کے ناگفتہ بہ حالات کی بیباکانہ اور موثر عکاسی کی ہے۔

کرشن چندر افسانہ نگاری کے میدان میں ایک رومانی ادیب کی حیثیت سے داخل ہوئے۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانے رومانی اور جذباتی وفور سے مملو ہیں۔ جنہیں محمد حسن عسکری نے 'اردو میں رومانیت کی عظیم ترین مثال' قرار دیا ہے۔ کرشن چندر کی یہ حقیقی اور صحت مند رومانیت انقلابی فکر سے ہم آہنگ ہو کر ان کے بعد کے افسانوں میں ایک زبردست فنی قوت بن کر ابھری ہے، جسے انقلابی رومانیت سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان افسانوں میں سیاسی اور معاشی نظام سے بے اطمینانی و بے زاری اور اس کی استحصالی قوتوں کی شدید مخالفت کا رویہ ملتا ہے۔ ان کے افسانوں میں ظلم و جبر کی طاقتوں سے ٹکرانے اور انہیں تہس نہس کر دینے کا جذبہ اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کا خواب پنہاں ہے۔ ان افسانوں میں انسانی زندگی کو فطرت اور خارجی مظاہر کے ساتھ فنکاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ کرشن چندر طنز کے حربے سے بھی خوب کام لیتے ہیں اور سماجی ناہمواریوں کو بے باکی کے ساتھ اپنے طنز کا ہدف بنا لیتے ہیں۔ زبان و اسلوب کے لحاظ سے اردو کا کوئی افسانہ نگار ان کی ہم سری کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ 'زندگی کے موڑ پر'، 'مہالکشمی کا پل'، 'کالو بھنگی'، 'غالیچہ'، 'ان داتا'، 'حسن اور حیوان'، 'اجنتا سے آگے'، 'دو فرلانگ لمبی سڑک'، 'آدھے گھنٹے کا خدا' اور 'گرجن کی ایک شام' ایسے افسانے کرشن چندر کی فکر و فن کے بہترین نمونے قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ان کا شمار کرشن چندر ہی کے نہیں، بلکہ اردو ادب کے بہترین افسانوں میں کیا جا سکتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں موجودہ نظام سے بے اطمینانی اور اسے بدل دینے کی خواہش عیاں و پنہاں ہے۔ 'چوپال'، 'بگولے' اور 'گرداب' کے افسانوں میں وہ سماجی حقیقت نگاری کے تصور سے سرشار نظر آتے ہیں لیکن ان مجموعوں کے بعد کے افسانوں میں رومانی فکر و احساس نے انہیں اس منزل پر پہنچا دیا، جو انقلابی رومانیت سے موسوم ہے۔ یہیں سے قاسمی کے افسانوں کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے جو اُن کے فن کا اوج بھی ہے۔

خواجہ احمد عباس بنیادی طور پر صحافی ہیں، وہ تاریخی بصیرت، سیاسی شعور اور تجربہ پسند ذہن رکھتے ہیں۔ انہوں نے اردو کے افسانوی ادب میں کئی تجربے کیے ہیں اور اس صنف کے ابعاد و امکانات کی کھوج بھی کی ہے لیکن مخصوص صحافتی مزاج، جذباتیت اور عجلت پسندی کے باعث ان کے بیشتر افسانے فنی بلندیوں کو نہیں چھو پاتے۔ اس کے باوجود خواجہ احمد عباس کے یہاں ایسے افسانوں کی کمی نہیں جن میں موجودہ عہد کے سیاسی اور سماجی پس منظر میں انسانی زندگی کے رنگارنگ پہلوؤں کی عکاسی ملتی ہے۔

سید انور کے افسانے بھی اسی انقلابی رومانیت کے مظہر ہیں، جو کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی اساس ہے، لیکن انور کی زندگی کے تجربات و مشاہدات، اس کے تخیلات و خیالات ان دونوں سے بہت مختلف ہیں۔ انور نے 'آگ کی آغوش میں' کے افسانوں میں تخریب کے ملبے سے تعمیر کے سامان پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ ان کے دوسرے افسانوی مجموعے 'منزل کی طرف' کے افسانے فنی لحاظ سے زیادہ متوازن اور پختہ ہیں، ان کی تہہ میں رشتوں کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور دکھانے کا انداز کارفرما ہے۔ انور کے افسانوں کا بنیادی وصف حسین اور پُر امن مستقبل کی خواہش کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔

اے حمید، رومانی ذہن رکھتے ہیں۔ فطرت کی تصویر کشی کے سلسلے میں وہ کرشن چندر سے زیادہ متاثر ہیں لیکن کرشن کی سی گہرائی اور تاثیر ان کے افسانوں میں کم ہی ملتی ہے۔ اے حمید کے بیشتر افسانے ماضی سے اس قدر پیوستہ ہوتے ہیں کہ حال سے ان کا تعلق بس برائے نام ہی رہ جاتا ہے۔ انور عظیم کے یہاں بھی ماضی کی پرچھائیاں گہری ہیں لیکن وہ انہیں حال سے اس طرح ہم آہنگ کر لیتے ہیں کہ آنے والے انقلاب کے قدموں کی چاپ

صاف سنائی دیتی ہے، جوان کے مستقبل سے پُر امید ہونے کی علامت ہے۔ 'قصہ ایک رات کا'، 'لڑھکتی چٹان'، 'اونگھتی ڈیوڑھی جاگتے کھیت'، 'ٹھنڈی سرنگ'، 'زرد کا کوئی ساحل نہیں ہے' اور 'سات منزلہ بھوت' ایسے افسانے انور عظیم کے فن کے بہترین نمونے ہیں۔ دیوندر ستیارتھی کا فن رومان و حقیقت کی وادیوں کی سیاحت سے عبارت ہے۔ 'لال دھرتی'، 'اگلا پڑاؤ'، 'کمیں گاہ'، 'قبروں کے بیچوں بیچ' اور 'نئے دھان سے پہلے' ان کے فکر و فن کے آئینہ دار ہیں۔ مہندر ناتھ کے افسانوں میں بڑے شہروں کی زندگی اپنی بعض خامیوں اور خوبیوں کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں متوسط طبقے کی جنسی اور اقتصادی کشمکش کا اظہار ملتا ہے۔ 'جہاں میں رہتا ہوں' اور 'چاندی کے تار' وغیرہ جیسے افسانے اس کی اچھی مثال ہیں۔ ابراہیم جلیس نے اظہارِ فن کے وسیلے مظلوم اور مفلوک الحال انسانوں کی حمایت کی ہے۔ اس معاملے میں وہ اکثر جذباتی ہو جاتے ہیں، لیکن یہ جذباتیت گہرے خلوص کی زائیدہ ہوتی ہے۔ اس وجہ سے قارئین کو متاثر کرتی ہے۔

بے باک حقیقت نگاری کی مثالوں میں نمایاں ہونے والے افسانہ نگاروں میں سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، عزیز احمد، غلام عباس اور خدیجہ مستور وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ اردو میں بے باک حقیقت نگاری کا رجحان نیچرلزم سے بہت زیادہ قربت حاصل نہ کرسکا۔ اس کی ایک خاص وجہ اس پر ترقی پسند آدرشوں کا خاص اثر بتائی جاتی ہے۔

سعادت حسن منٹو کی ذات اپنے آپ میں آسان نہیں، ان کے فن میں عصری زندگی کی صداقتوں کو ان کے صحیح پس منظر کے ساتھ ٹھوس پیکروں میں تبدیل کردینے کی زبردست طاقت ہے۔ منٹو، ادبی دنیا میں ایک مترجم کی حیثیت سے داخل ہوئے، اور پھر ایک مختصر سی مدت میں اپنی ذہانت و صلاحیت کے بل پر صفِ اول کے افسانہ نگاروں میں اپنے لیے مستقل جگہ بنالی۔ ان کے ابتدائی افسانوی پر روسی افسانہ نگاروں (چےخف اور گورکی وغیرہ) کے اثرات نمایاں ہیں لیکن جلد ہی انہوں نے اپنے لیے ایک منفرد راستہ تیار کرلیا۔ ترقی پسند افسانے کی روایت کی تشکیل میں منٹو کا بڑا حصہ رہا ہے۔

منٹو زندگی کو نہ تو کسی رومانوی نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں، نہ اس کی پیش کش

کے معاملے میں جذباتی انداز اختیار کرتے ہیں اور نہ ہی اپنے آدرش کے چوکھٹے میں بٹھانے کے لیے قطع برید کر کے اُن کی شکل وصورت بگاڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ حقیقت کو دیکھنے، چھونے اور محسوس کرنے کے عمل سے گزر کر اس کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کا بغور مشاہدہ کرتے ہیں اور پھر اپنے افسانوں میں نہایت بے باکی کے ساتھ اس کا اظہار کر دیتے ہیں۔ منٹو کے متعلق یہ بات غلط نہیں کہی جاتی ہے کہ وہ اپنے افسانوں کا موضوع کسی ایسی چیز کو ہرگز نہیں بناتے جس کے کیف وکم سے پوری واقفیت نہ رکھتے ہوں۔ جنسی اور نفسیاتی حقائق کے بے محابا اظہار میں منٹو اپنا جواب نہیں رکھتے۔ 'دھواں'، 'ہتک'، 'نیا قانون'، 'ٹھنڈا گوشت'، 'کالی شلوار'، 'بابو گوپی ناتھ'، 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور 'کھول دو' ایسے افسانوں میں ان کا فن عروج پر نظر آتا ہے۔ یہی وہ افسانے ہیں جن کی بنا پر منٹو کے ہم عصر ناقدین نے ان پر رجعت پسندی، مریضانہ ذہنیت، جنس پرستی اور فحش نگاری کے الزامات عائد کیے اور ان ہی افسانوں کو بنیاد بنا کر عابد علی عابد نے اس متوازن رائے کا اظہار کیا کہ منٹو کسی نفسیاتی الجھن کے شکار نہیں، بلکہ ذہنی طور پر غالباً عصرِ حاضر کے سب سے زیادہ توانا اور صحت مند ادیب ہیں۔

منٹو کے افسانے بے باکانہ حقیقت نگاری اور فنی ضبط وتوازن کی بہترین مثال ہیں۔ یہی خوبیاں عصمت چغتائی کے چند افسانوں میں بھی نظر آتی ہیں۔ منٹو کے یہاں سماج کے نچلے طبقے کے عموماً ایسے کرداروں کی کثرت سے جو سماج میں اپنی اہمیت تو رکھتے ہیں، لیکن عزت نہیں رکھتے۔ جن کی ضرورت تو محسوس کی جاتی ہے، لیکن ان سے محبت نہیں کی جاتی، جنھیں سماج کا اعلیٰ طبقہ اپنے مفاد کے لیے استعمال تو کرتا ہے، لیکن ذلیل وپست سمجھتا ہے۔ بظاہر ذلت وپستی میں زندگی گزارنے والے ان افراد کی معصومیت، نیکی، دردمندی اور انسانیت کو منٹو نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ عصمت چغتائی کے یہاں بھی منٹو کا سا خلوص ہے۔ حقیقت کے اظہار کی جرأت ہے، انسانی رشتوں کا احترام ہے۔ منٹو ہی کی طرح جنسیاتی اور نفسیاتی واقعیت اور فنی بصیرت بھی ہے، لیکن ان کے یہاں اس طبقے کی گھریلو زندگی پر زیادہ توجہ ہے۔ عورت کے گھریلو اور سماجی مسائل، اس کے حقوق اور آزادی

کا سوال ہے، لیکن ان سب کے اظہار کے لیے وہ کسی سماجی مصلح یا ناصح مشفق کا رویہ ادا نہیں کرتیں۔ اپنے افسانوی کرداروں کی سرپرست یا محسن بننے کی کوشش بھی نہیں کرتیں بلکہ حقیقت نگاری کے معاملے میں منٹو ہی کی طرح سفاکی سے کام لیتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے بیشتر افسانے واحد متکلم حاضر کی زبانی بیان ہوئے ہیں، جس سے نہ صرف ان میں سچائی کا رنگ آ گیا ہے، بلکہ تاثر میں بھی گہرائی پیدا ہوئی ہے۔ یہی خصوصیت منٹو کے افسانوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن منٹو اپنے افسانوں میں ایک اہم کردار کی حیثیت سے اپنی موجودگی کا بھرپور احساس دلاتے ہیں، وہ بعض اوقات ساری انانیت بالائے طاق رکھ کر اپنے کرداروں کو خود اپنی ذات پر ترجیح دینے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ 'بابو گوپی ناتھ' کی آخری سطروں میں یہی عمل ملتا ہے۔

عصمت چغتائی کے افسانوں کی دنیا، خاندان اور گھر کی وہ دنیا ہے جو محدود ہوتے ہوئے بھی لامحدود ہے۔ گھر اور خاندان کے درمیانی رشتوں کی پائیداری اور کمزوری سے عصمت بخوبی واقف ہیں۔ اسی لیے ان کے بننے اور ٹوٹنے کے عمل اور ردعمل کو وہ فنی دیانت کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کر دیتی ہیں۔ عصمت کو اپنے افسانوی فن کے لیے لفظ 'فوٹو گرافی' کے استعمال پر اصرار ہے۔ لیکن ان کے فن کو 'فوٹو گرافی' کے بجائے مصوری ہی قرار دیا جائے گا۔

عزیز احمد کے افسانے اپنے موضوع، تکنیک اور اسلوب کے باعث علاحدہ شناخت رکھتے ہیں۔ مخصوص حالات و ماحول اور جنسی واردات کے بے محابا اظہار نے ان کے افسانوں کو ایک نیا رنگ عطا کیا ہے۔ ان افسانوں میں جزئیات نگاری اور فضا آفرینی پر خصوصی توجہ ملتی ہے۔ افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے عزیز احمد سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ 'مدن سینا اور صدیاں' اور 'تصورِ شیخ' ایسے افسانے ہیں، جن کے امکانات کو بروئے کار لا کر قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے اپنی انفرادیت کا لوہا منوایا ہے۔ عزیز احمد کی طرح غلام عباس نے بھی بہت کم افسانے لکھے ہیں۔ لیکن فن کا ایک نیا معیار قائم کیا ہے، وہ ادب کی مقصدیت کے منکر نہیں، لیکن فن کو پرچار و صحافت کی سطح پر لے جانا ان کے نزدیک غیر

فنکارانہ عمل ہے۔ 'آنندی' غلام عباس کا وہ افسانہ ہے۔ جس کی اشاعت کے بعد انھیں صفِ اول کے افسانہ نگاروں میں جگہ ملی۔ اس بے مثال افسانے میں مرکزی کردار کی حیثیت ایک شہر کو حاصل ہے۔ جس کے درمیان ایک سماجی مسئلے کو نہایت فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ غلام عباس کے افسانوں میں ماحول کی پیش کش ایک خاص انداز رکھتی ہے، جس سے نہ صرف افسانے کے تارو پود بُنتے ہیں، بلکہ زندگی کے مسائل بھی ابھرتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ جس فنکارانہ متانت اور آہستہ روی سے کام لیتے ہیں، وہ خاصے کی چیز ہے۔ 'آنندی' کے علاوہ 'سائے'، 'اوورکوٹ'، 'حمام میں'، 'جواری'، 'سمجھوتہ' اور 'دھنک' ایسے افسانے اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ مؤخر الذکر افسانہ ایک فنطاسی ہے۔

خدیجہ مستور کے ابتدائی دور کے افسانوں پر عصمت چغتائی کے فن کی گہری چھاپ نظر آتی ہے، اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ خدیجہ کے یہاں بھی متوسط اور ادنیٰ متوسط طبقے کی عورتیں، ان کے گھر، خاندان اور مسائل ہیں، لیکن ان کے افسانوں کی گہری سنجیدگی، کرداروں کا نسبتاً سنبھلا ہوا انداز اور اسلوب و زبان ایسی چیزیں ہیں جو عصمت سے علاحدہ ان کی شناخت قائم کرتی ہیں۔ عصمت کی طرح خدیجہ کے یہاں بھی حقائق کے بے محابا اظہار کی جرأت ملتی ہے۔ وہ انسان، سماج اور نظام سب کی ناہمواریوں اور غلط کاریوں پر بے خوفی سے طنز کے وار کرتی ہیں۔

پہلے بھی لکھا جا چکا ہے کہ ترقی پسند افسانے نے زندگی کا ایک وسیع نقطۂ نظر پیش کیا۔ ذات پات کی تفریق اور رنگ و نسل کے تعصّبات کو مٹا کر انسان کو ایک کل کی حیثیت سے پیش کرنے کی کامیاب سعی کی۔ مستقبل پر ایقان اور رجائیت کے نقوش اجاگر کیے، نامساعد حالات کے ساتھ نبرد آزما ہونے، فرسودہ رسم و رواج کو توڑنے، نامناسب اور غیر متوازن سماجی نظام کو تبدیل کرنے اور زندگی کو بہتر بنانے کی سعی پر زور دیا۔ ترقی پسند افسانے نے عشق کا جو نیا تصور پیش کیا ہے وہ مادّی ہونے کے باوجود خالص انسانی اور غیر طبقاتی ہے۔ جس میں مرد و عورت ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہی نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے رفیق و شریک بھی نظر آتے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ملکی اور قومی

مسائل کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی مسائل پر بھی توجہ مرکوز کی اور اس طرح اردو افسانہ بین الاقوامی شعور اور آفاقی احساس سے آشنا ہوا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بحیثیت مجموعی ایک ایسے اسلوب کو فروغ دیا ہے جس میں راست بیانیہ پر اصرار ہے۔ کرداروں کی واضح پہچان ہے۔ رومانی تخیل کی کارکردگی ہے۔ مقصدیت اور افادیت سے انکار نہیں ہے۔ انھوں نے تکنیک کے تجربوں کے ذریعے اس صنف کے مزید امکانات کو بروئے کار لانے کی امکان بھر کوشش کی۔ افسانے کی پُر تصنع اور اکتسابی زبان پر سلیس اور بے ساختہ فطری زبان کے استعمال کو ترجیح دی۔ علاوہ بریں افسانے کی پر زبان پر توجہ مرکوز کر کے اس کی شاعری کی زبان سے علاحدہ شناخت قائم کی۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر تخلیق کیے گئے افسانوں کو ایک ایسا اہم دستاویز قرار دیا جا سکتا ہے جس میں بیسویں صدی کے برصغیر کی مکمل سماجی اور انسانی تاریخ رقم ہے۔

ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر جس نسل نے افسانے کے فن کو اپنے تجربات ومشاہدات کے اظہار کا ذریعہ بنایا تھا، اس نے اپنے پیش رو افسانہ نگاروں کی خامیوں سے اجتناب کرتے ہوئے ان کی خوبیوں سے اکتسابِ فن کیا۔ زندگی کی نئی قدروں اور نئے مسئلوں سے آگاہی حاصل کی۔ فن کی نئی نئی راہیں تلاش کیں اور اپنی فکر اور فن کے ذریعے ترقی پسند افسانے کی روایت کی تشکیل وتعمیر کا کام انجام دیا۔

ساتویں دہائی میں افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل سامنے آئی وہ مذکورہ نسل سے بجا طور پر مختلف ہے۔ اس میں ایسے ادیب بھی شامل ہیں جنھوں نے افسانہ نگاری کا آغاز تو ۱۹۵۰ء کے آس پاس کیا تھا، لیکن ان کی پہچان ساتویں دہائی میں قائم ہوئی۔ اس نسل کے یہاں محاورے کی تبدیلی واضح ہے، اس کا طرزِ احساس جداگانہ ہے۔ اس کی فنی تربیت ترقی پسند افسانے کے دورِ عروج میں ہوئی تھی۔ اس لیے ترقی پسند افسانے کے تینوں اہم رجحانات اس کے خون میں شامل ہیں۔ اس نسل نے حقیقت نگاری کی نفی نہیں کی، لیکن حقیقت کی پیش کش کا انداز بدل دیا۔ ترقی پسند افسانے کے پامال موضوعات سے اس نے شعوری طور پر اپنا دامن بچانے کا جتن کیا۔ اس نسل کے روبرو زندگی کے نئے مسائل، نئے

تجربے، نئے چیلنج اور نئے صدمات موجود ہیں، اس لیے آگہی اور بصیرت کی ایک نئی سطح بھی ہے، جسے ترقی پسند روایت کی تنسیخ کی بجائے توسیع ہی کا نام دیا جائے گا۔ ان افسانہ نگاروں میں قاضی عبدالستار، جوگندر پال، جیلانی بانو، رام لعل، انور سجاد، غیاث احمد گدی، انور عظیم، اقبال متین، شکیلہ اختر، دیویندر اسّر، بلراج مین را، ستیش بترہ، سریندر پرکاش، عابد سہیل، رتن سنگھ، رشید امجد، اقبال مجید اور احمد یوسف وغیرہ کے نام کے لیے جاسکتے ہیں۔

جوگندر پال زندگی کو اس کے وسیع تر تناظر میں دیکھنے کے خوگر ہیں، اس کی پیش کش میں وہ جس فنی چابک دستی کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ انھی سے مخصوص ہے۔ ان کے افسانوں کا واحد متکلم، حاضر اور غائب دونوں صورتوں میں اپنی گہری سوچ کے ذریعے قاری کے ذہن پر حاوی ہو جاتا ہے اور اسے متاثر کیے بغیر نہیں چھوڑتا۔ جوگندر پال کے افسانوں کی فضا میں فکر کی اپنی اہمیت ہے جو بسا اوقات حد سے گزر کر افسانے پر حاوی نظر آتی اور اس میں انشائیے کی شان نمایاں کر دیتی ہے۔

رام لعل کے یہاں واقعات اور کردار کو زیادہ اہمیت حاصل ہے ان کے یہاں اپنے پیش رو افسانہ نگاروں (کرشن چندر، بیدی اور منٹو) کے اثرات بھی گہرے ہیں۔ 'اندھیرے سے اندھیرے تک' اور 'چاپ' ایسے افسانوں میں انھوں نے نئی نسل کے شانہ بہ شانہ چلنے کی کوشش کی، لیکن جہاز کے پنچھی کی طرح کچھ دور جاکر پھر لوٹ آئے۔ ان کے نزدیک افسانے کا فن، محنت، ریاضت، محویت اور عبادت سبھی کچھ ہے۔ رام لعل نے اس فن کے امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ ان کے یہاں اچھے افسانوں کی تعداد اپنے دوسرے ہم عصروں سے کم نہیں ہے۔

جیلانی بانو کے افسانوں میں سب سے زیادہ متاثر کرنے والی چیز بیانیہ ہے، جس پر وہ خاصی دسترس رکھتی ہیں، وہ روزمرہ زندگی کے واقعات کو بہترین جزئیات کے ساتھ سادہ اور دل کش انداز میں پیش کرنا جانتی ہیں ان کے کردار متضاد طبعی رویوں کے حامل ہوتے ہیں، لیکن کورانہ جذباتیت کے شکار نہیں ہوتے۔ جیلانی بانو نے تلنگانہ جدوجہد سے متعلق بھی چند افسانے لکھے ہیں۔ ان افسانوں میں ان کے انقلابی شعور کی جھلک ملتی

ہے۔ مذہبی رسم و رواج کے غیر صحت مند پہلوؤں اور سماجی ناانصافیوں کے خلاف ان کے یہاں ایک مروت آمیز احتجاج ملتا ہے۔ جیلانی بانو کے افسانوں میں انسانی رشتوں کی تفہیم کا ایک مخصوص رویہ نظر آتا ہے۔ یہی رویہ نچلی سطح پر آمنہ ابوالحسن کے افسانوں میں بھی تہہ نشیں ہے، جو زندگی سے ان کی قربت کا مظہر ہے۔

قاضی عبدالستار کے افسانوں کی تعداد زیادہ نہیں، لیکن وہ فن کا قابلِ قدر معیار پیش کرتے ہیں۔ انہیں اپنے موضوع پر پوری گرفت، زبان واسلوب پر فنکارانہ دسترس اور افسانہ لکھنے کے فن پر عبور حاصل ہے۔ جاگیرداروں اور زمینداروں کا وہ طبقہ جو پریم چند اور ان کے ہم عصروں کے افسانوں میں غاصب وجابر بن کر ابھرا تھا، قاضی عبدالستار کے یہاں انقلابِ زمانہ کے بعد نئے حالات میں مجبور ومظلوم کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ انہوں نے اس طبقے کی خانہ بربادیوں، اقتصادی مشکلوں اور ذہنی پریشانیوں کا ایک انسانی مسئلے کی حیثیت سے مطالعہ کیا ہے۔

انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور رشید امجد وغیرہ کے نام تجرید وعلامت کی مثالوں میں نمایاں ہوئے ہیں۔ ان سب کے اسلوب وانداز ایک دوسرے سے مختلف اور منفرد ہیں۔ انور سجاد اپنے ابتدائی افسانوں میں حقیقت پسندی کا دامن تھامے نظر آتے ہیں لیکن انہوں نے اپنی تجربہ پسند فطرت، گہری بصیرت اور سیاسی شعور کی رہنمائی میں ان فنی بلندیوں کو چھولیا جن تک اوروں کی نظریں مشکل ہی سے پہنچتی ہیں۔ انور سجاد نے اپنے عہد کے سیاسی جبر کے کریہہ منظر چہرے کو بے نقاب کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے اور اپنی کوشش میں وہ کسی قدر کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ظلم وجبر اور استحصال کرنے والی قوتوں سے ٹکرا جانے کا عزم، نئے سورج کا انتظار، اور نئی دنیا کی تلاش کا رویہ ملتا ہے، جو زمانۂ حال سے ان کی بے اطمینانی اور مستقبل پر ایقان کا مظہر ہے۔

بلراج مین را کے یہاں بھی حال سے بے اطمینانی، ناقص سیاسی نظام سے بے زاری اور آج کے انسان کی داخلی واردات کا تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں ابہام سے خوب کام لیتے ہیں لیکن مافی الضمیر کی ادائیگی میں غفلت نہیں برتتے۔ وحید اختر

کے بقول مین را کے افسانوں میں 'علامتی اظہار کے سماجی، سیاسی مضمرات بہت وقیع ہوتے ہیں۔'' یہی ان کی انفرادیت ہے۔ مین را کی نثر میں قطعیت ہوتی ہے تاہم افسانے کی ترسیل اور اس کی دل چسپی کے تئیں ان کی بے نیازی بسا اوقات قاری کی زبان پر حرفِ شکایت بن کر ابھرتی ہے۔ سریندر پرکاش تجربہ پسند ذہن رکھتے ہیں۔ 'چغورہ الفریم'، 'تلقارمس' اور 'جپی ژاں' جیسے شعبدوں سے قطع نظر، وہ اپنے افسانوں کا خمیر زندگی کے نئے مسائل اور نئی الجھنوں سے اٹھاتے ہیں، اور اپنے افسانوں میں کہانی پن اور دل چسپی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ 'بدوشک کی موت'، 'رونے کی آواز' اور 'بجوکا' ان کے بہترین افسانے ہیں۔ رشید امجد کی علامتیں ترسیل کی ذمے داری قبول کر کے غور وفکر پر اکساتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں قاری زمان ومکاں کے بکھرنے کے مناظر سے بار بار دوچار ہوتا ہے۔ زندہ رہنے اور بہتر زندگی گزارنے کی خواہش ان کے افسانوں کا وہ مرکزی نقطہ ہے جو ان کے افسانوی فن کو ردِ عمل کے دشوار گزار مراحل سے گزارتا ہے۔

مسیح الحسن، ستیش بترا، رضیہ سجاد ظہیر، کلام حیدری، شکیلہ اختر اور دیویندر اسّر کے افسانے اپنے عہد کی زندگی میں شرکت کا احساس دلاتے ہیں ان کے یہاں نئی جہتوں کی تلاش میں وہ شدت نہیں جو فن کو نئے خطرات سے دوچار کراتی ہے۔ نئی زندگی کے مسائل اور نئی قدروں کو ان کے افسانوں میں مناسب مقام ملا ہے۔ ستیش بترا کے یہاں واقعات و کردار کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ رضیہ سجاد ظہیر اور شکیلہ اختر خارجی حقائق کے اظہار میں غیر اختیاری طور پر جذباتی ہو جاتی ہیں لیکن فیصلہ کن لمحوں میں خود پر قابو پانا بھی جانتی ہیں۔ دیویندر اِسّر، مسیح الحسن اور کلام حیدری کے افسانوں میں تہذیبی شکست وریخت کو فنی شکل ملی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے نفسیاتی عوامل پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ دیویندر اسّر کے کردار اور ان کے افسانوں کا ماحول اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ غیاث احمد گدی، انور عظیم، اقبال متین، عابد سہیل، رتن سنگھ، اقبال مجید اور احمد یوسف کے یہاں انسانی وجود کی صداقتوں کا احترام اور اس کے تجربات کے تحفظ کو بنیادی درجہ حاصل ہے۔ غیاث احمد گدی کے یہاں خارجی زندگی کی عکاسی میں نفسیاتی محرکات پر خصوصی توجہ ملتی ہے۔ پیچیدہ ذہنی

کیفیات کو سادگی کے ساتھ بیان کردینے میں گدی اپنا جواب نہیں رکھتے۔ اقبال متین، عابد سہیل، شرون کمار اور رتن سنگھ کا فن زندگی کے چھوٹے بڑے تجربات سے مختص ہے۔ وہ عصری صداقتوں کو ان کے ابدی روپ میں دیکھنے کے بجائے لمحۂ موجود میں دیکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ان کے فن میں ژولیدگی پیدا نہیں کرتا، بلکہ افسانے کی دلچسپی میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔

آٹھویں دہائی کے افسانہ نگاروں میں سلام بن رزاق، محمد منشا یاد، کنور سین، سید محمد اشرف، مرزا حامد بیگ، زاہدہ حنا، علی حیدر ملک، طارق چھتاری، انور خاں، شوکت حیات، امراؤ طارق، احمد داؤد، مشتاق مومن صدیقی، مہدی ٹونکی، ساجد رشید، مستنصر حسین تارڑ، اعجاز راہی، حسین الحق، ذکیہ مشہدی، مشرف عالم ذوقی، پیغام آفاقی، ابن کنول عبدالصمد اور انور قمر وغیرہ کے افسانوی فن کو ترقی پسند افسانے کی روایت سے کسی طور علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔

ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں اردو افسانہ جن تبدیلیوں سے دوچار ہوا، ان میں سے کچھ تو ترقی پسند افسانے کی توسیع اور کچھ اس کے ردعمل کا نتیجہ قرار دی جاسکتی ہیں۔ ترقی پسند ہراوّل دستے کے افسانہ نگاروں کے یہاں پلاٹ، کردار، جزئیات اور موضوع وغیرہ پر خصوصی زور تھا اور ان کے بیش تر امکانات کو وہ نہایت کامیابی سے بروئے کار لا چکے تھے۔ اس لیے ان سے علاحدہ شناخت قائم کرنے کی کوشش میں نئی نسل کے چند افسانہ نگاروں نے پلاٹ، کردار اور موضوع کی اہمیت سے انکار کردیا اور ایسے افسانوں کی تخلیق کی طرف مائل ہوگئے، جن میں ان عناصر کی حیثیت ضمنی یا 'نہیں' کے برابر تھی، ویسے یہ تجربہ بھی ترقی پسند افسانے کے لیے بالکل نیا اس لیے نہیں تھا کہ نئے افقوں کی تلاش میں وہ بہت پہلے ہی اس منزل سے گزر چکا تھا۔ اگر ۱۹۳۶ء سے ۱۹۵۶ء تک کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں خال خال ایسے افسانے بھی ملیں گے جن میں کردار، ماجرا اور موضوع کے مروجہ طریقوں سے انحراف کیا گیا ہے یا ان کے بغیر افسانے لکھنے کے تجربے کیے گئے ہیں۔ اسی عہد کے افسانوں میں ہمیں تجریدی اور علامتی افسانے بھی اپنی ابتدائی

شکلوں میں نظر آئیں گے۔ لیکن ساتویں اور آٹھویں دہائی کے افسانہ نگاروں کے یہاں یہ چیزیں ایک رجحان کے زیر اثر ملتی ہیں۔ جس میں افسانے کو خارجی عوامل سے زیادہ داخلی کوائف خوش آتے ہیں۔ افسانے کی زبان بھی شکست وریخت کے عمل سے گزرتی ہے۔ تجرید، علامت اور استعارے کی صحبت میں افسانہ شاعری سے زیادہ قریب آجاتا ہے۔ اتنا کہ شاعری اور افسانے کی حد بندیاں ٹوٹتی نظر آتی ہیں، ماضی، حال اور مستقبل کی زمانی تقسیم ختم ہونے لگتی ہے۔ افسانہ مابعد الطبیعاتی فضا میں سانس لینے لگتا ہے۔ اپنے اردگرد کی زندگی اور اس کے چھوٹے بڑے حقائق سے اس کا راست تعلق ختم ہوتا نظر آتا ہے۔ افسانے میں خود کلامی کا عنصر بڑھنے لگتا ہے۔ بسا اوقات اس پر انشائیے کا گمان ہوتا ہے، افسانہ اپنی وہ دلچسپی اور مقبولیت کھونے لگتا ہے، جو ترقی پسند تحریک کے اولین دور میں اس نے حاصل کرلی تھی۔ لیکن یہ ایک عبوری فطری کیفیت ہے جو اس دور کی شاعری میں بھی ملتی ہے۔ اسے افسانہ کے زوال یا موت سے تعبیر کرنا درست نہیں کہ دم بدم بدلتی ہوئی کائنات اور زندگی کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی تبدیلیاں آتی رہتی ہیں سو افسانہ بھی بدل رہا ہے۔

............☆☆☆............

☆......ناصر عباس نیرؔ

# لسانیات اور تنقید

لسانیات اور تنقید کے رشتے کی نوعیت، ایک دوسرے پر انحصار یا دونوں میں باہمی فصل یا ایک دوسرے کے معاون و مددگار یا محض ایک کے دوسرے کے دست بازو بننے کی حقیقت کو سمجھنے کے لئے ان امور پر غور وفکر ضروری ہے۔

(ا) لسانیات کی مختلف تعریفوں اور قسموں کو ایک لمحے کے لئے نظر انداز کرتے ہوئے اتنی بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ اس کا موضوع زبان ہے اور تنقید کی مختلف تعریفوں اور دبستانوں کو پسِ پشت ڈالتے ہوئے اتنا یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ اس کا موضوع ادب ہے۔ لہٰذا لسانیات اور تنقید کے رشتے کی نوعیت اس وقت تک سمجھ میں نہیں آسکتی جب تک زبان اور ادب کے رشتے کی وضاحت نہ کی جائے۔ اگر یہ سمجھا جائے کہ زبان اور ادب میں کوئی فرق نہیں ہے اور یہ بات اس بنیاد پر تسلیم کی جائے کہ ادب آرٹ کی ایک قسم ہے اور دیگر قسموں جیسے موسیقی، مصوری، رقص کے مقابلے میں ادب کا امتیاز اس کا ذریعۂ اظہار ہے، جو زبان سے تو لسانیات اور تنقید کا موضوع ایک ہو جاتا ہے اور دونوں میں کوئی فصل دکھائی نہیں دیتا، مگر یہ دلیل (جو اکثر دی جاتی ہے) بودی ہے۔ یہ نہ صرف لسانیات اور تنقید کے ان امتیازات سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے جو ان دونوں نے اپنے تاریخی سفر کے دوران میں قائم کئے ہیں، بلکہ زبان اور ادب کے نازک فرق سے ناواقف ہونے کا ثبوت بھی دیتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم زبان ہے اور اس میں بھی کوئی

کلام نہیں کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں زبان، ادب کا امتیازی وصف بھی ہے، جس طرح موسیقی کا امتیازی وصف آواز اور مصوری کا رنگ ہے مگر کیا موسیقی اور آواز کو یا مصوری اور رنگ کو مترادف قرار دیا جاسکتا ہے؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے اور یقیناً نفی میں ہے تو ادب اور زبان میں بھی فرق ہے۔تاہم یہ فرق ویسا نہیں ہے، جیسا آواز اور موسیقی میں ہے یا مصوری اور رنگ میں ہے۔آواز اور رنگ، موسیقی اور مصوری سے باہر آزادانہ طور پر معانی نہیں رکھتے؛ وہ خام مواد ہیں، جب کہ زبان، ادب سے باہر آزادانہ طور پر نہ صرف معانی رکھتی ہے، بلکہ اپنے آپ میں ایک مکمل ابلاغی نظام اور ثقافتی مظہر ہے۔اس لئے اپنے خام مواد اور میڈیم کو آرٹ کے درجے تک پہنچانے کے لئے جو آسانیاں موسیقار اور مصور کو حاصل ہوتی ہیں شاعر ان سے محروم ہوتا ہے۔آرٹ کی تمام شکلوں میں میڈیم کو قلبِ ماہیت کی جاتی ہے۔شاعر کو اپنے میڈیم کی قلبِ ماہیت کرنے میں سب بڑی دقت یہ ہوتی ہے کہ اُسے زبان کے مکمل ابلاغی نظام یا زبان کے حوالہ جاتی فریم ورک کو توڑنا پڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری سے باہر موجود زبان اور شاعری کی زبان میں فرق ہوتا ہے جو شاعر فرق پیدا نہیں کرسکتا، وہ محض کلامِ موزوں پیش کرتا ہے، شاعری نہیں۔

ان معروضات سے ظاہر ہے کہ زبان اور ادب میں فرق موجود ہے۔اب سوال یہ ہے کہ اس فرق کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ فرق نوع کا ہے یا درجے کا؟ اس سوال کا جواب اوپر کی معروضات میں ہی موجود ہے۔ادب زبان کی قلبِ ماہیت کرتا ہے، یعنی زبان کو تبدیل کرتا ہے۔یا دوسرے لفظوں میں ''نئی زبان'' ایجاد کرتا ہے۔چوں کہ ایجاد کا یہ عمل زبان پر ہی آزمایا جاتا ہے، اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ دونوں میں صرف درجے کا فرق ہی پیدا ہوتا ہے۔اس نتیجے کی تہہ میں یقیناً زبان کا خاص مفہوم مضمر ہے۔جس کے مطابق زبان کسی سماجی گروہ کی روزمرہ کی ابلاغی ضرورتوں کی تکمیل کرنے والا نظام ہے۔یہاں لسانیات اور تنقید میں ایک فرق تو آئینہ ہوجاتا ہے کہ تنقید کی دلچسپی اگر زبان سے ہے تو فقط زبان کے اس استعمال سے ہے، جو ادب سے مخصوص ہے اور لسانیات کی دلچسپی زبان یعنی لسانی اظہارات کی جملہ صورتوں سے ہے۔ادب سے لسانیات کو دلچسپی یقیناً ہے، مگر لسانی اظہار کی

ایک مخصوص صورت کے طور پر۔ بلوم فیلڈ ادبی زبان کو لسانیاتی تحقیق کا کوئی قابلِ ذکر شعبہ نہیں سمجھتا تھا۔ اس کے یہ خیالات توجہ چاہتے ہیں۔

> ''ماہرِ لسانیات تمام لوگوں کی زبان کا مطالعہ یکساں طور پر کرتا ہے۔ اسے کسی عظیم ادیب کی زبان کے انفرادی اوصاف سے دلچسپی ہوتی ہے جو اس کی زبان کو اس کے عہد کے عام لوگوں کی زبان سے ممیز کرتے ہیں۔ مگر یہ دلچسپی بس اتنی ہی ہے جتنی کسی دوسرے آدمی کی زبان کے انفرادی اوصاف سے ماہرِ لسانیات کو ہوتی ہے اور یہ دلچسپی اس سے تو بہت ہی کم ہے جو اسے تمام لوگوں کی زبان کے اوصاف جاننے سے ہوتی ہے''۔[1]

بلوم فیلڈ کا یہ بیان لسانیات کے ادب کی طرف عمومی رویّے کا عکاس ہے۔ چنانچہ اسلوبیات، جسے بعض لوگ ایک تنقیدی دبستان قرار دیتے ہیں، اصل میں ادب کی مخصوص زبان کے امتیازات کا مطالعہ کرتی ہے۔ حقیقتاً اسلوبیات تنقیدی دبستان نہیں، لسانیاتی دبستان ہے۔ اس کا بنیادی مفروضہ ہے کہ ہر شعبہ علم اور فن کی مخصوص زبان ہے، جسے سٹائل یا اسلوب کہا گیا ہے۔ مذہب، سیاست، قانون، باغبانی، صحافت، تاریخ، فلسفے، سب کی جدا زبان یا منفرد سٹائل ہے۔ اس سٹائل کے امتیازی اوصاف کا مطالعہ اسلوبیات ہے۔ لہٰذا لسانیات کی طرح اسلوبیات بھی زبان کے جملہ اور متنوع اظہارات کا مطالعہ کرتی ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ آخر ایک شعبۂ زبان کے متعدد اظہاری امکانات میں سے کچھ کو منتخب کرتا ہے اور دیگر کو مسترد کیوں کرتا ہے؟[2] آخر ایک مخصوص صورتِ حال میں ایک سٹائل موزوں، برمحل اور معنی خیز ہوتا ہے، مگر یہی سٹائل دوسری صورتِ حال میں مضحک اور ناگوار ہو جاتا ہے کیوں؟

یہاں یہ سوال بجا طور پر اُٹھایا جا سکتا ہے کہ لسانیات کے نقشے میں تو ادب اور ادبی زبان کو معمولی جگہ دی گئی ہے۔ کیا تنقید کے نقشے میں ادبی زبان کے مطالعے کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی ہے؟ افسوس کہ تنقید بھی اس ضمن میں دریادلی کا مظاہرہ نہیں کرتی۔ اس

مقام پر لسانیات اور تنقید ادبی زبان کے مطالعے کے ضمن میں متفق ہیں: دونوں کی مطالعاتی سکیموں میں ادبی زبان حاشیے پڑ ہے۔

(ب) تسلیم کہ ادبی زبان لسانیات اور تنقید کا مرکزی موضوع نہیں مگر موضوع بہ ہر حال ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا دونوں کا طریقِ مطالعہ یکساں ہے؟ کیا جن وجوہ سے لسانیات ادبی زبان کو اپنے نقشے میں غیر اہم جگہ دیتی ہے، انہی وجوہ سے تنقید بھی ادبی زبان کے امتیازات کے مطالعے کو کم اہم سمجھتی ہے؟ جواب نفی میں ہے۔ دونوں کے پاس الگ الگ وجوہ ہیں اور انہی وجوہ کی بنا پر لسانیات اور تنقید میں ایک دوسرا فرقِ آئینہ ہوتا ہے۔

لسانیات زبان کا سائنسی مطالعہ کرتی ہے۔ سائنسی مطالعہ تفہیم، وضاحت، توجیہہ اور تجزیے سے غرض رکھتا ہے۔ چنانچہ زبان کے سائنسی مطالعے میں نو بہ نو لسانی اظہارات پر ترجیح دینے کا اقدام نہیں کیا جاتا۔ ترجیح دینے کا عمل اقداری ہے۔ لٰہذا لسانیات کو اقدار سے غرض نہیں۔ ایک زبان کو دوسری سے بہتر یا کم تر قرار دینے یا ایک طرزِ اظہار کو دوسرے طرزِ اظہار سے خوبصورت یا بدصورت ثابت کرنے کی کوئی کوشش لسانیات میں نہیں ملتی۔ اظہار کی مختلف طرزوں میں فرق و امتیاز کی نشاندہی اور وضاحت کی جاتی ہے اور بس۔ لٰہذا لسانیات ایک عظیم ادیب کی زبان اور ایک عام آدمی کی زبان میں اقداری فرق نہیں کرتی۔ وہ دونوں کے اسلوب میں محض فرق دیکھتی اور اس صورت حال کو جاننے کی کوشش کرتی ہے جو اس فرق کی ذمے دار ہے۔ جب کہ تنقید کی بنیاد ہی اقدار پر ہے۔ بہتر اور کم تر، تحسین اور تقبیح کا شعور تنقیدی عمل کے عینِ آغاز میں بیدار اور متحرک ہو جاتا ہے۔ تنقید بھی عظیم ادیب اور چھوٹے ادیب، ادیب اور عام آدمی کی زبان میں فرق دیکھتی ہے، مگر یہ فرق اقداری ہوتا ہے۔ چھوٹا ادیب زبان کی جمالی آفرینی اور معنی خیزی کے امکانات کو بروئے کار نہیں لاسکتا، جب کہ بڑا ادیب یہ امکانات مجسم کرتا ہے اور عام آدمی ان امکانات کی موجودگی سے ہی بے خبر یا لاتعلق ہوتا ہے۔ چوں کہ تنقید ادب کی جملہ جہات کی تفہیم و تعبیر بھی کرتی ہے اور زبان یا اسلوب ادب کی محض ایک جہت ہے، اس لئے وہ اپنے مطالعاتی عمل میں اسے کلیدی حیثیت نہیں دیتی۔

(ج) تعینِ قدر، تنقید کا اوّلین فریضہ ہے، مگر واحد فریضہ نہیں۔ توضیح، تعبیر اور تجزیہ بھی تنقید کے فرائض میں شامل ہیں۔ تنقید ان فرائض سے آگاہ تو ہوتی ہے، مگر انہیں پورا کرنے کے وسائل نہیں رکھتی۔ یہ وسائل جن کی نوعیت یا باقاعدہ نظریات، عمومی بصیرتوں اور طریقِ کار کی ہے تنقید کو اِدھر اُدھر، یعنی دیگر علوم سے حاصل کرنے پڑتے ہیں۔ لہٰذا ارسطو سے لے کر دریدا تک تنقید اپنے فرائض منصبی کی ادائیگی کے سلسلے میں معاصر علوم کی بصیرتوں کی طرف برابر راجع رہی ہے۔ لسانیات بھی ایک علم ہے۔ اس لئے یہ بھی تنقید کے فرائض کی ادائیگی میں معاونت کی اہل ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا لسانیات تنقید کی اسی طرح مدد کرتی ہے، جس طرح دوسرے علوم؟ نیز اس مدد کی نوعیت کیا ہے؟ یعنی کی لسانیات، ادبی متن کے تجزیے و تعبیر میں مدد کرتی ہے یا تعبیر یا تجزیے کا محض طریقِ کار فراہم کرتی ہے؟ ان سوالوں کے جواب اسی وقت دیئے جا سکتے ہیں، جب لسانیات اور دوسرے علوم کا فرق اور لسانیات کی قسمیں اور شاخیں پیشِ نظر ہوں۔

لسانیات اپنے وسیع مفہوم میں سماجی علم ہے۔ زبان سماجی تشکیل ہے، لسانیات اس تشکیل کی نوعیت اور اس میں مضمر قوانین اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس علم کی نوعیت بالائی نظر میں وہی ہے جو بشریات، عمرانیات، تاریخ اور نفسیات کی ہے مگر چونکہ لسانیات کا معروض یعنی زبان، ثقافتی، عمرانی اور ذہنی تشکیلات سے مختلف اور بعض صورتوں میں ان سب پر حاوی ہے، اس لئے لسانیات دیگر سماجی علوم کے مقابلے میں کچھ مختلف ہو جاتی اور ان پر حاوی بھی ہو جاتی ہے۔ اس لئے یہ کہنا بجا ہے کہ لسانیات، بشریات، عمرانیات، تاریخ اور نفسیات کے مقابلے میں تنقید کو اور طرح کی مدد فراہم کرتی ہے۔

اصولاً لسانیات کی دو قسمیں ہیں: عمومی اور توضیحی۔ عمومی لسانیات زبان کا اور توضیح لسانیات کسی مخصوص زبان کا مطالعہ کرتی ہے۔ زبان یا مخصوص زبان کے مطالعات تاریخی (Diachromic) یا ایک زمانی (Synchromic) ہوتے ہیں۔ ان دونوں کے فرق کو نسبتاً تفصیل سے سمجھنا ضروری ہے کہ اس کے بعد ہی یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ لسانیات، تنقید کی کس نوع کی مدد کر سکتی۔

ہر چند جدید لسانیات کا آغاز ۱۷۸۶ء سے متصور ہوتا ہے، جب سر ولیم جونز نے یہ انکشاف کیا کہ سنسکرت، یونانی، لاطینی اور جرمینک زبانوں سے تعلق رکھتی ہے، مگر یہ فلاوجی یا تقابلی و تاریخی لسانیات کا آغاز تھا۔ آگے پوری انیسویں صدی میں تاریخی لسانیاتی مطالعات کا دور دورہ رہا۔ تاریخی لسانیات دراصل زبان کی جامع سوانح مرتب کرتی ہے۔ وہ زبان میں عہد بہ عہد ہونے والے تاریخی تغیرات کو گرفت میں لیتی ہے کہ زبان کے ارتقاء کا جامع تصور مرتب ہو سکے۔

گویا تاریخی لسانیات اولاً یہ مفروضہ قائم کرتی ہے کہ زبان جامد نہیں ہے وہ ایک متحرک اور ارتقاء پذیر چیز ہے۔ زبان کا یہ تحرک لفظ، معانی، صرف، نحو سب سطحوں پر ہے۔ تاریخی لسانیات اس پورے تحرک کو گرفت میں لیتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا یہ تحرک زبان کے سارے فینومینن (Phenomenon) کے مترادف ہے؟ کیا ہم زبان کی تاریخی ارتقائی کڑیوں کو مرتب کر کے زبان کے اس ابلاغی طریق کار کو بھی سمجھ سکتے ہیں جو لمحہ خاطر میں کام کر رہا ہے اور جس کی وجہ سے افراد کے مابین مکالمہ ممکن ہو رہا ہے؟ ایک مثال ملاحظہ کیجئے۔ کلرک کی اصل یونانی زبان کا لفظ Klerikos ہے، جس کا مطلب نصیب، ورثہ یا قسمت ہے۔ عیسائیوں نے اسے حصہ کہا اور وہ چھوٹا پادری مراد لیا، جو گرجے میں بڑے پادری کے ساتھ رسوم کی ادائیگی میں حصہ لیتا تھا۔ چونکہ پادری، چھوٹا ہو یا بڑا، اس کے لئے مذہبی معلومات کا حامل ہونا ضروری تھا، اس لئے کلرک سے مراد تعلیم یافتہ فرد لیا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ گرجے کا حساب کتاب اور دوسرا تحریری ریکارڈ رکھنے کی ذمے داری بھی اس کے سپرد ہوئی۔ سولھویں صدی میں اس لفظ کے ساتھ وابستہ مذہبی مفہوم ختم ہو گیا اور لکھنے پڑھنے اور دفتری کام کرنے والے کو ہی کلرک کہا جانے لگا۔[۳]

لفظ کلرک کے بارے میں یہ سوانحی اور تاریخی معلومات دلچسپ تو ہیں، مگر کیا یہ لمحۂ موجود میں لفظ کلرک کو اپنی مقصد براری کے لئے استعمال کرنے میں مددگار بھی ہیں؟ بلاشبہ یہ سوال تاریخی لسانیات کے دائرے سے باہر ہے کہ تاریخی لسانیات کوئی ایسا علم مہیا کرنے کا دعویٰ نہیں کرتی جو ایک زبان بولنے والوں کو ابلاغی ضرورتوں کے کام آ سکے۔ وہ تو محض زبان

کی تاریخ سے ایک خالص علمی دلچسپی رکھتی ہے۔ مگر تاریخی لسانیات کے دائرے کی محدودیت کا احساس ہی ہمیں مذکورہ سوال اٹھانے اور زبان کے ایک نئے علم کی ضرورت کا احساس دلاتا ہے۔ تاریخی لسانیات کے حدود اور مجبوریوں کا شدید احساس ماہرِ لسانیات فرڈی نینڈ سوسیئر (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۴ء) کو ہوا۔ انہوں نے تاریخی لسانیات کے حدود کی وضاحت میں تین نکات بہ طورِ خاص پیش کیے۔

اوّل یہ کہ تاریخی لسانیات، زبان کے ابلاغی عمل کی وضاحت نہیں کرتی۔ دوم یہ کہ ابلاغی عمل کے دوران میں یہ علم موجود ہی نہیں ہوتا کہ زبان میں وقتاً فوقتاً کیا تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔ اردو بولنے والا اور اس میں پوری کامیابی کے ساتھ اپنا مافی الضمیر ادا کرنے والا یہ علی العموم نہیں جانتا کہ کلرک کبھی قسمت، ترکے، پادری کے معاون کے معنوں میں بھی رائج تھا۔ وہ یہ جانے بغیر اپنا مدعا پوری تفصیل سے پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے کہ پمفلٹ کسی زمانے میں خفیہ طور پر تقسیم ہونے والی عشقیہ نظم کے مفہوم میں استعمال ہوتا تھا۔ سوم یہ کہ زبان کی صوتی، تکلمی، نحویاتی یا معنیاتی تبدیلیوں کا علم ابلاغ کے عمل میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔ عین لمحہ ابلاغ میں اگر کسی لفظ کے صوتی و معنیاتی تغیرات کی تمام کروٹیں کسی مقرر کے احاطہ شعور میں بے دارو متحرک ہو جائیں تو ابلاغ ممکن ہی نہ ہو۔[۴]

اس طور تاریخی لسانیات غیر ضروری نہیں تو غیر سائنسی ضرور ہو جاتی ہے۔ اگر زبان کی سائنس کا مطلب زبان کے ان تمام قوانین کی دریافت ہے، جو اسے بہ طور زبان قائم کرتے ہیں تو یہ کام تاریخی لسانیات کے بس کا نہیں۔ چنانچہ سوسیئر نے زبان کے یک زمانی (Synchromic) مطالعے کی بنیاد رکھی۔ یک زمانی مطالعے کے ذریعے زبان کے ان بنیادی قوانین کو دریافت و مرتب کیا جاتا ہے جس کسی زبان کے پس پشت یا تہ میں موجود ہوتے اور زبان کی ابلاغی کارکردگی کو ممکن بنا رہے ہوتے ہیں۔[۵]

مگر سوال یہ ہے کہ تاریخی لسانیات پر یہ اعتراض ادبی تنقید کے نقطہ نظر سے کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا زبان کا تاریخی علم ادبی متن کی معنی یابی اور تعبیر و تجزیے میں معاون ہوتا ہے یا مزاحم؟ اگر ہم عام روزمرہ لسانی ابلاغ اور ادبی متن کو یکساں قرار دیں تو پھر کہہ سکتے ہیں کہ ادبی

متن کی تفہیم میں بھی زبان کا تاریخی علم مزاحم ہوتا ہے، لیکن اگر دونوں کے فرق کو ملحوظ رکھیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ زبان کا تاریخی علم کہیں ادبی متن کی درست تفہیم میں اور کہیں نئی تعبیر میں اور کہیں فکر انگیز تجزیئے میں معاون ہو سکتا اور ہوتا ہے۔ عام لسانی ابلاغ فوری، زبانی اور عارضی ہوتا ہے، جب کہ ادبی متن تحریری، دیر پا اور مستقل ہوتا ہے۔ نیز ادبی متن میں عام زبان بھی منقلب ہو جاتی ہے۔ اس لئے عام زبان کی کئی باتوں کا اندھا دھند اطلاق ادبی متن کی زبان پر نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم ادبی تنقید میں تاریخی لسانیت کے چنیدہ عناصر (بالخصوص لفظوں کے بدلتے معانی) کو استعمال کرتے ہوئے ادبی متن کے اپنے تناظر کو ملحوظ رکھنا اشد ضروری ہے ورنہ محض علم کا اظہار ہوگا، متن کی نئی سطح پر تفہیم و تعبیر نہ ہو سکے گی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کے اشعار کی شرح میں تاریخی لسانیات کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اکثر مقامات پر شعر کے داخلی تناظر سے صرفِ نظر کیا گیا ہے۔

سوسیئر کی ساختیاتی لسانیات محض اپنے طریقِ مطالعہ اور موضوعِ مطالعہ کے اعتبار سے ہی تاریخی لسانیات سے مختلف نہیں بلکہ اپنے نتائج، اثرات اور مضمرات کے لحاظ سے بھی مختلف ہے۔ تاریخی لسانیات اپنے اثرات کے لحاظ سے مائیکرو ہے۔ تاریخی لسانیات ایسے نتائج تک نہیں پہنچتی یا ایسے انکشافات نہیں کرتی جو ماورائے لسانی ہوں اور دیگر علوم کے لئے کارآمد ہوں، مگر ساختیاتی لسانیات اپنے نتائج و اثرات کی رو سے میکرو ہے کہ یہ نہ صرف زبان کا سائنسی ماڈل پیش کرتی ہے بلکہ یہ ماڈل دیگر سماجی علوم کے لئے بھی مفید ثابت ہوا ہے۔ ساختیاتی لسانیات کے، بشریات اساطیر، نفسیات، ادب، فلسفے، تاریخ اور کلچر پر اثرات کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ لسانیات سماجی علوم کے قلب میں جگہ بنانے میں کامیاب ہوئی ہے۔ لیوی سٹراس تو اس سے بھی ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ ساختیاتی لسانی ماڈل، انسانی ذہن کی بنیادی ساخت کو منکشف کرتا ہے۔ یہ ساخت ان طریقوں اور قوانین کی حامل ہے جو تمام سماجی اداروں، فنون اور علوم کی تشکیل کرتے ہیں۔[6]

ژاک لاکان اس سے بھی آگے جاتا ہے اور انسانی لاشعور کو ساختیاتی لسانی ماڈل کی مانند قرار دیتا ہے۔ بہ ظاہر ان آرا میں مبالغہ اور ساختیاتی لسانی ماڈل سے مبالغہ آمیز

توقعات کا شائبہ ہوتا ہے اور کسی حد تک ساختیاتی لسانیات کے فیشن بن جانے کا احساس بھی ہوتا ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ساختیاتی لسانیات کی بنیاد پر اساطیر، ثقافتوں، لوک کہانیوں، تاریخ، ادب، تحلیلِ نفسی کے مطالعات کئے گئے اور نئی بصیرتیں اخذ کی گئی ہیں۔

آخر ساختیاتی لسانیات میں وہ کیا خاص بات تھی کہ اسے یہ اہمیت ملی؟ اس ضمن میں دو نکات توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ ساختیاتی لسانیات نے زبان کی اس تہہ نشیں ساخت کی نشاندہی کی، جس کی وجہ سے ہمہ اقسام لسانی کارکردگی ممکن ہوتی ہے۔ اس ساخت کو سوسیئر نے لانگ کا نام دیا۔ لانگ کی وجہ سے ہی ہم سینکڑوں، ہزاروں جملے اختراع کر سکتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ہر مظہر کی تہہ میں ساخت یا لانگ کارفرما ہوتی ہے۔ یہ مظہر کوئی نفسیاتی وقوعہ ہو، کوئی اسطور ہو یا کوئی ادب پارہ ہو یا کوئی خاص فیشن! یہیں سے نشانیات (Semiology) کا باقاعدہ رواج ہوا۔

دوسرا توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ ساختیات نے زبان اور دنیا کے رشتے کا نیا اور بعض کے لئے صدمہ پہنچانے والا تصور دیا۔ افلاطون سے لے کر بیسویں صدی کے آغاز تک یہ تصور عام اور مقبول رہا کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے، یہ دنیا کی ترجمانی حقیقت کے ساتھ کامل وفاداری کا مظاہرہ کرتے ہوئے کرتی ہے۔ افلاطون کے یہاں تو یہ تک کہا گیا ہے کہ زبان ہی شے کا علم دیتی ہے۔ محض اشیا کے نام جان لینے سے اشیا کا علم حاصل ہو جاتا ہے۔ گویا زبان، شے یا حقیقت کی متبادل ہے اور ہم جب باتیں کرتے ہیں تو اشیا ہی ہمارے پاس موجود ہوتی ہے۔ ساختیات نے اس نظریئے کو معصومانہ قرار دیا۔

ساختیات کے مطابق زبان اشیا کو نہیں اشیا کے ان تصورات کو پیش کرتی ہے جنہیں زبان اپنے مخصوص قوانین کے تحت تشکیل دیتی ہے۔ زبان میں اشیا کی طرف اشارہ ضرور موجود ہوتا ہے (یعنی شے Referent کے طور پر موجود ہوتی ہے) مگر یہ اشارہ فطری یا منطقی نہیں من مانا اور ثقافتی ہوتا ہے۔ زبان نشانات کا نظام ہے اور ہر نشان نے دوسرے نشان سے فرق کا رشتہ قائم کر رکھا ہے۔ فرق کی وجہ سے ہی تمام لسانی کارکردگی ممکن ہوتی ہے سوسیئر تو یہ تک کہتا ہے کہ زبان میں فرق کے علاوہ کچھ نہیں [8] دوسرے لفظوں میں فرق سے مرتب

ہونے والا لسانی نظام دنیا کی ترجمانی کرتا ہے۔ لہٰذا یہ ترجمانی کامل وفاداری سے ممکن نہیں ہوتی کہ دنیا اور زبان کے درمیان، زبان کا یہ نظام موجود ہوتا ہے۔ ہم زبان کے ذریعے دنیا کا براہِ راست نہیں، زبان کے راستے سے علم حاصل کرتے ہیں۔ زبان میں ہم دنیا کو بعینہٖ ہی نہیں دیکھتے زبان کے مخصوص قوانین کے تحت تشکیل پانے والی دنیا کو دیکھتے ہیں۔

یہی دو نکات بالعموم اساطیر، لوک کہانیوں، ادب اور دیگر ساختیاتی و پسِ ساختیاتی مطالعات میں راہ نما اصولوں کے طور پر پیشِ نظر رہے ہیں۔

ساختیاتی لسانیات سے تنقید نے غیر معمولی مدد لی ہے۔ اس مدد کے نتیجے میں تنقید "نئی تنقیدی تھیوری" میں منقلب ہوئی ہے۔ تنقید کا تھیوری کا لیبل اختیار کرنا اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ ساختیات کے زیرِ اثر تنقید نے بھی ادبی متون کے اسی طرح نظری ماڈل مرتب کیے ہیں جس طرح ساختیات زبان کا نظری ماڈل مرتب کرتی ہے۔ جس طور ساختیات زبان کے جامع تجریدی نظام، یعنی لانگ تک پہنچتی ہے، اسی طور تنقیدی ادب کی شعریات تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ لسانیات میں جو لانگ ہے، ادب میں وہ شعریات ہے۔

شعریات کی دریافت میں نئی تنقیدی تھیوری نے دو رُخ اختیار کئے ہیں: ایک تو شعریات کو خود ادب میں دریافت کیا گیا ہے، دوسرا زبان میں۔ یعنی ایک طرف یہ سمجھا گیا ہے کہ جیسے زبان کی تہہ میں جامع تجریدی نظام کارفرما ہوتا اور اس زبان کی ساری کارکردگی کا ضامن ہوتا ہے، ویسے ہی ادب کی تہہ میں ایک جامع نظام موجود ہے۔ گویا تمثیلی منطق کے تحت زبان اور ادب کو مساوی سمجھا گیا ہے۔ دونوں کو ایسے متون خیال کیا گیا ہے جو ایک جیسی کارکردگی کے حامل ہیں۔ بجا کہ یہاں زبان اور ادب کے بعض سائنسی طریقۂ کار فراہم کرتی ہے جو ادب کے تہہ نشین نظام کو مرتب کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ خیال کیا گیا ہے کہ شعریات خود زبان میں موجود ہے، شعریات زبان کا ہی ایک وظیفہ ہے۔ واضح رہے کہ دونوں صورتوں میں شعریات کا تصور ساختیاتی لسانیات سے ہی ماخوذ ہے۔

رومن جیک سن نے اپنا نظریہ اپنے مشہور ترسیلی ماڈل کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اس ماڈل کے مطابق کسی پیغام کی ترسیل میں چھ عناصر حصہ لیتے ہیں: مقرر، پیغام، سامع،

تناظر، کوڈ اور وسیلہ۔ یعنی مقرر کسی سامع کو پیغام بھیجتا ہے۔ یہ پیغام ایک کوڈ میں ہوتا اور تناظر میں بامعنی ہوتا ہے۔ پیغام کی ترسیل کسی وسیلے (آواز یا کاغذ) سے ہوتی ہے۔ اس ماڈل کی بنیاد پر زبان کے چھ وظائف ہیں۔ جب ترسیلی عمل میں زور مقرر پر ہو تو زبان کا وظیفہ جذباتی (Emotive) ہو جاتا ہے، جب زور سامع پر ہو تو Conative، جب تناظر کو مرکزی اہمیت دی جائے تو زبان کا وظیفہ حوالہ جاتی ہو جاتا ہے۔ جب کوڈ پر زور دیا جائے تو وظیفہ ''میٹا لنگول'' ہوگا۔ جب وسیلے پر زور دیا جائے تو Phatic ہوگا اور جب سارا زور پیغام پر ہو تو زبان کا وظیفہ شاعرانہ ہوگا۔ (۹) گویا ان کے نزدیک شعریات سے مراد محض شاعری ہے۔ ادب کی دیگر اصناف ان کے پیشِ نظر نہیں ہیں اور شاعری کی شعریات بھی زبان کے ایک مخصوص استعمال سے عبارت ہے۔ یعنی زبان سے چھ کے چھ وظائف بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں۔ شاعری اس وقت وجود میں آتی ہے جب ان چھ وظائف میں درجہ بندی قائم ہو جاتی ہے اور پہلے درجے پر پیغام آ جاتا ہے۔ باقی تمام عناصر اس کے تابع ہو جاتے ہیں۔

رولاں بارتھ اور تودوروف شعریات کا تصور تو ساختیات سے لیتے ہیں، مگر اسے ادب پر چسپاں کرنے کے بجائے ادب میں دریافت کرتے ہیں۔ ساختیات زبان کے نظام کو ضابطوں (کوڈز) اور رسمیاتِ (کنونشنز) سے عبارت قرار دیتی ہے جنھیں ثقافت تشکیل دیتی ہے۔ اسی اصول کے تحت ادب کا نظام یا شعریات بھی ضابطوں اور رسمیات سے عبارت ہے۔ انھیں بھی ثقافت تشکیل دیتی ہے۔ رولاں بارتھ نے بہ طورِ خاص اپنی عملی تنقیدات میں ان ضوابط اور رسمیات کو دریافت کیا ہے۔ خصوصاً Sarassine کے مطالعے میں یہ دکھایا ہے کہ کس طرح پانچ کوڈ اس ناول کے پورے معنیاتی عمل کو ممکن بنا رہے ہیں۔

ساختیاتی لسانیات زبان کے نظام میں فرق کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ یہ کہ ہر نشان اس لئے بامعنی ہے کہ وہ صوتی، تکلمی اور معنوی سطح پر دوسرے نشان سے مختلف ہے، ورنہ کسی نشان میں اپنی معنی خیزی کا کوئی فطری یا منطقی نظام موجود نہیں ہے۔ اس اصول کی رُو سے بھی ادبی مطالعات کئے گئے ہیں۔ خصوصاً بیانیات (Narratology) (جو ساختیات کے فکشن پر اطلاق سے وجود میں آئی ہے) فرق اور اضدادی جوڑوں کو متن کی

معنی خیزی کے عمل میں بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیتی ہے۔

ان معروضات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ ساختیاتی لسانیات، ادبی متن کے تعبیر وتجزیئے میں مدد دینے کے بجائے، ادبی متن کی ساخت کو سمجھنے کا طریقِ کار اور ماڈل فراہم کرتی ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ لسانیات متن کی تعبیر وتجزیئے کا کوئی نیا طریق کار فراہم ہی نہیں کرتی۔

ساختیات کی کلیت پسندی اور مرکز جوئی پر پہلی شدید ضرب دریدا نے ساخت شکنی (ڈی کنسٹرکشن) کی شکل میں لگائی اور اسی آلے سے جو ساختیات کے پاس تھا: لسانیات۔ دریدا نے سوسئیر کا یہ نکتہ تو قبول کیا کہ معنی تفریق سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ کہ زبان کا سارا نظام فرق سے عبارت ہے۔ پھول اس لئے پھول ہے کہ اس کے فونیم گول، ہول اور فول سے الگ اور متفرق ہیں، مگر دریدا اس بات کو ماننے پر تیار نہیں تھا کہ زبان میں فرق کا یہ سلسلہ کبھی ختم ہوتا ہے۔ یہ محض ملتوی ہوتا ہے (Difference) اور ہمیں کسی معنی کی وحدت کا تجربہ اس لئے ہوتا ہے کہ زبان کی تفریقی ساخت کو دبایا جاتا ہے۔ (یہ ایک اہم سوال ہے کہ دبانا زبان کا اصول ہے یا ہماری روزمرہ کی ابلاغی ضرورت کی وجہ سے ہے؟) اسی طرح دریدا اس بات کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ زبان اپنے آپ میں خود مختار و مکمل ہے۔ یعنی متن سے باہر کچھ نہیں۔ کوئی تحریر، خود سے باہر اپنا تناظر نہیں رکھتی۔ مگر چوں کہ (دریدا کے یہاں) تناظر لسانی ہے اور ہر لسانی نشان کا Trace باقی رہتا ہے اور Trace کسی متن کے خارجی ماخذ کا شائبہ ہے، (۱۰) اس طور متن کا اپنا لسانی تناظر، تاریخی وسماجی تناظر سے منسلک ہو جاتا ہے اور یہیں سے متن کی تعبیر کی راہ کھل جاتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ تعبیر آزادانہ اور من مرضی کی نہیں ہوتی بلکہ لسانی وتاریخی تناظر کی ہم رشتگی کے مذکورہ تصور کے تحت ہوتی ہے۔

یہ کہنا سادہ لوحی ہوگی کہ تنقید اور لسانیات میں تعلق کی یہی صورتیں ممکن ہیں۔ مگر یہ کہنا مبنی بر انصاف ہوگا کہ تنقید، لسانیات سے یا تو متن کے تعبیر وتجزیئے کا طریقِ کار مستعار لیتی ہے یا پھر تعبیر وتجزیئے میں براہِ راست مدد لیتی ہے۔ تاہم کچھ اور طریقِ کار بھی منتخب کئے جا سکتے ہیں اور کسی دوسری طرح سے تعبیرِ متن میں مدد حاصل کی جا سکتی ہے۔ خصوصاً

لسانیات اور دیگر علوم کے تعلق سے پیدا ہونے والی لسانیات کی شاخیں جیسے سماجی لسانیات، نفسی لسانیات وغیرہ تنقید کو تعبیرِ متن کے نئے انداز فراہم کرسکتی ہیں۔ ویسے تو سماجی و نفسی لسانیات کی طرز پر تخلیقی لسانیات کو خالص سائنسی بنیادوں پر قائم کرنے کی ضرورت اور اسے تنقیدِ متن میں بروئے کار لانے کی حاجت ہے۔ تخلیقی لسانیات اسلوبیات سے مختلف ہوگی۔ یہ محض ادب کی زبان کے انفرادو امتیاز کا مطالعہ نہیں کرے گی (جیسا کہ اسلوبیات کرتی ہے) بلکہ اس نفسی تخلیقی حالت کے تناظر میں ادبی زبان کا مطالعہ کرے گی جو ادب کو وجود میں لانے کی ذمے دار ہے اور جس کے ہاتھوں زبان نحوی سطح پر نئی ترتیب اور معنیاتی سطح پر تقلیب سے ہمکنار ہوتی ہے۔ نیز یہ اس مشترک ساخت کی تحقیق بھی کرے گی جو فرد کی نفسی کیفیت اور سماج کی تہذیبی حالت کو یکساں طور پر متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

## حواشی

۱۔ ان کا اصل اقتباس یہ ہے:

"The linguist studies the language of all persons alike, the individual features in which a great writer differs from the ordinary speech of his time and place interest the linginst no more than the individual features of any other persons and speech, and much less than the features that are common to all speakers."

۲۔ رے منڈ چیپ مین کے لفظوں میں سٹائل کی خصوصیت یہ ہے:

"The basis... is the choice of certian linguistic features in place of others." (Raymond Chapman, Language and Literature. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd. 1984, p 10)

۳۔ ڈاکٹر سید حامد حسین، لفظوں کی انجمن میں، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۹۶ء ص ۱۴

۴۔ اس ضمن میں سوسیئر کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

"... The language user is unaware of their succession in time: he is dealing with a state. Hence the linguist who wishes to understand this state must rule out of consideration everything which brought that state about, and pay no attention to diachrony. The intervention of history can only distort his judgement."

(Course in General Linguistics, Open Court, La salle, Illinois 1992, P 81)".

5. "The aim of general synchronic linguistics is to establish the fundamental principles of any ivdiosynchronic system, the facts which

constitute any linguistic state." (IBID P-99)

6. "(Levi Strauss) believes that this linguistic model will uncover the basic structure of human mind - the structure which governs the way human beings, shape all their institutions, artifacts and forms of knowledge."

(Raman Solden, Peter Widdowson, Contemporary Literary Theory, The University Press of Kentuckey, 1993, PIII)

۷۔ افلاطون نے یہ بحث Cratylas میں اٹھائی ہے۔ بالعموم یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ زبان اور دنیا کے رشتے پر غور کرنے والا پہلا آدمی افلاطون ہے، جو درست نہیں ہے۔ افلاطون سے کہیں پہلے بھرتری ہری یہ بحث پیش کر چکا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بھرتری ہری اور افلاطون دونوں زبان اور دنیا کے رشتے کو حقیقی اور فطری قرار دیتے ہیں۔ افلاطون کہتا ہے کہ اشیاء کا نام جان لینے سے اشیا کا علم حاصل ہو جاتا ہے۔

مزید جاننے کے لئے دیکھئے:

☆ Donald G. Ellis

☆ From Language and Communication, London, Lawerence Erlbaum Association Publishers. 1992.

☆ Sibajiban Bhattacharyya, Bhartri Hari and Withengstein, Delhi, Sahitya Akademi, 2004.

۸۔ سوسیئر کے تصور نشان کی وضاحت کے لئے کورس کے صفحات ۶۵ تا ۷۰ ملاحظہ کیجئے۔

۹۔ رومن جیکب نے مقالہ "لسانیات اور شعریات" کے عنوان سے ۱۹۵۶ء میں انڈیا یونیورسٹی میں پیش کیا تھا۔ ان کے پیشِ نظر بنیادی سوال یہ تھا کہ آخر وہ کیا چیز ہے جو ایک لسانی عملی کو آرٹ کا نمونہ بناتی ہے؟ اس سوال کا جواب انہوں نے لسانیات میں ہی تلاش کیا۔ مزید بحث کے لئے ملاحظہ کیجئے۔

David Lodge (ed) Modern criticism and Theory, Delhi, Pearson, 2003 P 31-56.

10. "... There is nothing outside the text."

"... The writing has no context external to itself which would coerce its movement.

مزید تفصیل کے لئے دیکھئے۔

Frank Lentricchia, After the New criticism, London: Methuem (P 160-73)

............☆☆☆............

☆...... پروفیسر شاہد حسین

# اردو ڈراما......: تنقیدی و تحقیقی تناظر

ڈرامے صرف ادبی کارنامے ہی نہیں ہوتے بلکہ ان کے ذریعے کسی قوم کے تہذیبی عناصر کو اظہار کا وسیلہ بھی ملتا ہے۔ چنانچہ اردو ڈرامے میں برصغیر کے معاشرے کی عکاسی اور اس کے تہذیبی عناصر اور فنی عوامل کا راہ پاجانا ایک قدرتی امر ہے۔ مگر بدقسمتی سے اردو ڈرامے کو ابتداء سے ہی مغربی ڈرامے کے فنی معیار پر رکھا جانے لگا اور اس لحاظ سے اس میں کوئی کمی پائی گئی تو اسے اردو ڈرامے کے نقائص پر محمول کیا گیا اور ایسا کرتے ہوئے ان تمام وسائل سے رشتہ منقطع کرلیا گیا جن میں ایشیائی تہذیبی روایات نے اظہار پایا تھا۔ اسی لیے اردو ڈرامے کے اکثر نقاد اس کی روح، اس کے معیار اور اقدار کو پہچاننے میں ناکام رہے اور اس پر طرح طرح کے الزامات عائد کرتے رہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا کسی دور، کسی علاقے اور کسی ادب کے مخصوص مزاج کو سمجھے بغیر کوئی فیصلہ کسی صنف پر صادر کیا جاسکتا ہے۔ اردو ڈرامے کے مزاج کو دیکھا جائے تو اتنی بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ یہ محض مانگے کا اجالا نہیں نہ محض مغرب کی دین ہے بلکہ اس کی جڑیں اس متاع گم شدہ سے جاملتی ہیں جو سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد یہاں لوک ناٹک کی شکل میں بکھری ہوئی تھیں۔ اردو ڈراما اس متاع گم شدہ کی ایک اہم کڑی ہے جو واجد علی شاہ کے رہس اور امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کی شکل میں سامنے آئی ہے۔ چنانچہ اس کا مطالعہ اسی پس منظر میں کیا جانا چاہیے۔

دراصل اردو ڈراما انیسویں صدی کے نصف اوّل کے عوامی ڈرامے کی روایت

سے اثر لے کر ایک تفریحی مشغلے کے طور پر ظہور پذیر ہوا۔ اس دور کے سماجی، ثقافتی اور تہذیبی عناصر سے اس کا خمیر تیار ہوا۔ یعنی یہ ڈرامے خالص ہندوستانی مزاج کے حامل ہیں۔ ابھی تک ان پر جو تنقید لکھی گئی ہے اس میں اس کی ہندوستانیت کو نظر انداز کر کے طرح طرح کے سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ مثلاً ان پر ایک اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ یہ حقیقت نگاری سے مبرا ہیں۔

برِ صغیر کے روایتی ڈراموں میں حقیقت پیش کرنے کا کوئی تصور ہی نہیں ملتا ہے۔ زمانہ قدیم سے ہی یہاں کے ڈراموں میں فوق فطری اور تخیلی کردار و واقعات کارفرما رہے ہیں۔ اس کی وجہ ایک خاص ایشیائی مزاج اور ایک مخصوص طرزِ فکر ہے اور اس مخصوص طرز فکر نے حقیقی زندگی کی گھٹن کو دور کرنے کے لیے اپنے گرد تصوراتی زندگی کا ایک جال بُن رکھا ہے۔ جس سے وہ غمگین لمحات میں روشنی اور مسرت حاصل کرتا ہے اور یہاں کی زندگی سے اس طرح وابستہ ہے کہ "اس کا ایک حصہ بن گئی ہے۔ عرف عام میں اسے صنمیاتی زندگی کہتے ہیں۔[1]

یہ بھی اعتراض ہے کہ اردو ڈراموں کے پلاٹ میں وہ گٹھاؤ اور وہ تراش خراش نہیں جو حقیقت نگاری کے ذریعے مغربی ڈرامے میں پیدا کی جاتی ہے۔ کہانی اور پلاٹ یہاں بھی ہوتا ہے اور ناظرین کو کہانی کے انجام تک پہنچنے کا کسی قدر انتظار بھی رہتا ہے لیکن یہاں کے ڈرامانگاروں کا مقصد منزل پر پہنچنا نہیں ہوتا بلکہ راہ کے منظر نامے سے نئی کیفیات پیدا کرنا، اسی لیے ہمارے ناظرین غزل، گیت، ٹھمری اور رقص کے ذریعے کہانی کے نت نئے موڑ لینے کی بہ نسبت زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اردو کے ابتدائی ڈراموں کے فوق فطری واقعات و کردار کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا گیا اور لالہ کنور سین نے کہا کہ "پری آتشی اور انسان خاکی ہے، اس لیے ان کا ملاپ ممکن نہیں۔"

عقلاً تو یہ بات درست ہو سکتی ہے مگر روایت اور سماجی حالات کے لحاظ سے درست نہیں ہے۔ جس زمانے میں یہ ڈرامے لکھے گئے اس وقت لوگ فوق فطری عناصر پر یقین رکھتے تھے اور اسی لیے فوق فطری واقعات ان کی دلچسپی کا باعث ہوتے تھے۔ مزید یہ

کہ داستانوں اور مثنویوں میں بھی یہی چیزیں ہوتی تھیں۔ان پر کوئی اعتراض نہیں کیا جاتا۔ ڈرامے میں تو یہ چیزیں وہیں سے آئی ہیں۔

پھر ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ پری، دیو، شاہ جن، راجہ اندر کا نام تو ان کرداروں کو قصے کی ضرورت کے تحت دے دیا گیا۔ورنہ ان کے اندر وہ تمام انسانی خصوصیات پائی جاتی ہیں، جو انہیں اس وقت کے معاشرے کا فرد بناتی ہیں۔یہ کردار طنز کرتے ہیں، طنز سے متاثر بھی ہوتے ہیں، یہ اپنی انا کا اظہار بھی کرتے ہیں اور انا کے مجروح ہو جانے پر بے چین بھی ہو جاتے ہیں یہ اپنی فوق فطری قوت کے باوجود بے بس بھی دکھائی دیتے ہیں، خواہ بے بسی گلفام کی ہو، سبز پری کی ہو یا راجہ اندر کی۔غم وغصہ، پیار ومحبت، خوف وطمع، بغض وعداوت کی انسانی صفات ان میں پوری طرح پائی جاتی ہیں۔اس لیے یہ سب کردار اپنی بول چال اور عادات واطوار کے اعتبار سے فوق فطری مخلوق کے بجائے اپنے معاشرے کے افراد معلوم ہوتے ہیں۔

اردو کے ابتدائی ڈراموں پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ ان کا موضوع ہمیشہ عشق پر مبنی رہتا ہے جس میں انتہا پسندی بھی ہے۔پہلی بات تو یہ کہ ایسے بھی بہت سے اردو ڈرامے ہیں جن کا موضوع عشق نہیں۔مثال کے طور پر رونق کا ڈراما ''غرور رعد شاہ عرف چندا حور اور خورشید نور'' کا موضوع نیکی اور بدی کا ٹکراؤ ہے۔اسی طرح آغا حشر کے بہت سے ڈرامے ہیں جو سماجی اور اصلاحی موضوعات کو لے کر لکھے گئے ہیں۔جیسے ''آنکھ کا نشہ''، ''یہودی کی لڑکی''، ''دل کی پیاس''، ''بھارتی بالک''، ''شیر کی گرج عرف نعرۂ توحید'' اور ''سورداس عرف بلوا منگل'' اگر زیادہ ڈرامے عشق کے موضوع پر ہیں تو عشق انسانی جذبات میں شدید ترین جذبہ ہے۔اگر اس کی عکاسی ڈرامے میں ہوتی ہے تو کیا حرج ہے۔رہی بات شدت کی تو مبالغہ ایشیائی فن کی خصوصیت ہے۔

ان ڈراموں پر ایک اعتراض یہ ہے کہ پلاٹ میں تعمیرِ قصہ پر زور نہیں دیا جاتا جس کی وجہ سے اس کا پلاٹ گٹھا ہوا نہیں ہے، یہ ڈرامائی عمل، کش مکش اور تصادم سے بھی محروم ہے۔دراصل ہندوستانی ڈراما پلاٹ کی ساخت اور چستی پر زور نہیں دیتا، یہاں تک کہ

بھرت منی اسے ڈرامے کے بنیادی اجزا میں بھی شمار نہیں کرتے، یہاں تصادم برائے نام ہوتا ہے۔ سنسکرت ڈراما نگار تصادم کے ذریعے نقطۂ عروج پیدا نہیں کرتے بس ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔ بعدہٗ اسے رس اور بھاؤ سے سجاتے ہیں، کیونکہ قدیم ہندوستانی ڈرامے میں جو چیز بھی ڈرامائی فن میں ڈھالی جاتی وہ جمالیاتی حظ کے اس لطف آگیں تجربے کے تحت ہوتی جسے ''رس'' کہتے ہیں۔ یہاں پورا ڈراما اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ وہ شروع اسی سے ہوتا ہے اور ختم بھی اسی پر ہوتا ہے۔ اردو ڈرامے پر بلا واسطہ یا بالواسطہ اسی روایت کا اثر ہے۔ مزید یہ کہ مغرب میں جہد للبقا کے نظریے پر عمل ہوتا ہے جس کی وجہ سے شدید کش مکش اور تصادم پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستان میں ''سکھا شیم'' اور ''جیو اور جینے دو'' کا نظریہ کارفرما ہے اس لیے یہاں تصادم اور ٹکراؤ کم ہے۔ پھر مغربی ڈرامے کی محبوب ترین صنف المیہ ہے اور المیہ میں تاثر پیدا کرنے کے لیے شدید کش مکش اور تصادم کی ضرورت ہوتی ہے لیکن ہندوستانی ڈراما المیے کو سرے سے خارج کرتا ہے اس لیے اس میں شدید تصادم اور کش مکش کی ضرورت نہیں ہوتی۔

اردو ڈراموں پر ایک اعتراض یہ ہے کہ ان میں رقص وموسیقی کی بہتات اور بعض لوگوں کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ یہ ڈرامے نہیں بلکہ رقص وسرود کی محفلیں ہیں۔ جس زمانے میں یہ ڈرامے لکھے جارہے تھے اس وقت آج کی طرح گوناگوں وسائلِ تفریح میسر نہ تھے۔ رقص، موسیقی اور شاعری تفریح کے بنیادی ذرائع تھے اور ہندوستانی معاشرے میں تو رقص اور موسیقی نہ صرف تفریحی مشغلہ تھا بلکہ پوجا اور عبادت کا درجہ رکھتا تھا۔ کلاسیکی ہندوستانی موسیقی میں مذہبی نظام فکر سے یکجائی اس درجہ قریبی ہے کہ موسیقی سے حاصل ہونے والی کیفیات کو آنند کا وہی درجہ دیا گیا جو مذہبی تپسیا اور ریاضت کا مقصد ہے، اور خالص ڈرامائی تعلق سے بات کریں تو اوپر بیان ہوا کہ ہندوسانی ڈرامے کا مقصد ''رس'' پیدا کرنا ہے اور بقول صفدر آہ ''رس'' سب سے زیادہ آسانی سے رقص وموسیقی کے ذریعے پیدا ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر اردو ڈراما ''دو چار گھڑی دل لگی کی صورت'' کے لیے وجود میں آیا تھا چنانچہ وہ رقص وموسیقی سے گریز کیسے کر سکتا تھا۔

اردو کے ابتدائی ڈراموں کو اس نقطۂ نظر سے بھی تنقید کا نشانہ بنایا گیا کہ ان میں کردار نگاری مفقود ہے، یہ بات پورے طور پر درست نہیں ہے۔ ان میں فنی نقطۂ نظر سے معیاری کردار کے نمونے بھی ملیں گے مثال کے طور پر اندر سبھا امانت میں سبز پری کا کردار نہایت فعال اور متحرک کردار ہے اور فنی نقطۂ نظر سے ارتقائی بھی۔

رونق کے ڈرامے ''خون عاشق جاں باز'' کا ''اسفل'' اور ''مست ناز'' ارتقائی کردار ہیں۔ طالب بنارسی کے یہاں بھی کردار نگاری کی اچھی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ آغا حشر کے یہاں تو مثالی اور ارتقائی دونوں طرح کے کردار موجود ہیں۔ ان کے ارتقائی کرداروں میں ''سلور کنگ'' کے افضل اور ابو، ''سفید خون'' کے بیرم اور ارسلان، ''یہودی کی لڑکی'' کی عذرا، ''عشق اور فرض'' کا سہراب اور بہرام اور ''خوبصورت بلا'' کے توفیق کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ان کے مثالی کردار ''خوبصورت بلا'' کی شمسہ اور طاہرہ، سلور کنگ'' کی پروین ''آنکھ کا نشہ'' کی سروجنی ہیں۔

مزید یہ کہ اردو ڈرامے پر ابتدائی تنقید نہ تو فن کے نقطۂ نظر سے تھی اور نہ ہی تکنیک کے اور نہ ہی ادب کے بلکہ اس کا اخلاقی پہلو تنقید کی زد میں آیا، اور بقول ابراہیم یوسف ''اس کے باعث عرصے تک ڈراما فن ہونے کے لیے ترستا رہا۔''

ابتدا میں امانت نے خود اپنی تخلیق سے بھی اپنی ذات کو منسوب کرنا مناسب نہ سمجھا اور ''اندر سبھا'' کی غزلوں میں امانت کے بجائے استاد تخلص اختیار کیا۔ ناصر لکھنوی نے اپنے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' میں لکھا کہ:

> ''غرض کہ یہ اندر سبھا خوب چمکی اور مشہور خلائق ہوئی۔ جیسے کہ میر حسن کی مثنوی سے ہزار ہا عورتیں فاحشہ ہو گئیں ویسے ہی اس مثنوی اندر سبھا سے ہزار ہا مرد لوطی اور مغلم ہو گئے۔''[۲]

مولوی نذیر احمد نے ''توبۃ النصوح'' میں جن کتابوں کو ''سوختنی و دریدنی'' قرار دیا ہے ان میں ''اندر سبھا'' بھی ہے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہندوستان میں انگریزوں کے عروج کے

ساتھ ساتھ مغربی اثرات کے تحت بمبئی میں اردو ڈرامے پھولے پھلے، پارسی لوگوں نے اسے تجارتی ضرورتوں سے متعلق کر کے ایک نیا رخ دیا مگر یہ رخ نہ تو پورے طور پر مغربی تھا اور نہ مشرقی۔ پارسی اسٹیج کے ابتدائی ڈراما نگار نہ مغرب کے ڈرامے سے واقف تھے نہ سنسکرت ڈرامے سے۔ اسی لیے کوئی صحت مند ڈرامائی تنقید وہاں بھی نہ پنپ سکی۔ البتہ ترجمہ و تلخیص کے اثر سے اتنا ہوا کہ ڈرامے کی زبان و بیان اور پلاٹ پر بات کی جانے لگی تھی۔ چنانچہ ''خورشید'' کے دیباچے میں بہرام جی فریدوں اپنی زبان میں لکھتے ہیں:

> ''اس کھیل کو اپنے حوصلے کے موافق سلیس اور روزمرہ ہندی زبان میں لکھا۔ تاکہ وہ پارسیوں اور ہندوؤں کے لیے بھی آسان ہو اور سمجھ میں آئے۔ ترجمہ کیا کیوں کہ سخت فارسی عربی عبارت سمجھنا اکثروں کے لیے مشکل ہے۔''[۳]

اس وقت کے زیادہ تر ڈرامے منظوم ہوتے تھے۔ لہٰذا الف خاں حباب اپنے ڈرامے ''شرر عشق طلسم ارض العمان'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''اب شائقین باریک بیں کی خدمت میں التجا ہے کہ ہر زبان کی سند اہل زبان سے ہے، اسی طرح اردو کی شاعری کے واسطے پیروی زبان فصیح لکھنؤ اور اردوئے معلیٰ دہلی کی چاہیے.... گو ناٹک میں زیادہ بلاغت نہیں، فصاحت اور شیریں کلامی تو ضرور ہے، ہر چند کہ ناٹک ہے مگر ایسا بھی نہیں کہ جب سخن ور جوہر پہچاننے والے سنیں تو ہنسی ہو اور غلطی فاش ثابت ہو۔ یعنی ٹھمریوں میں ترکیب اضافت فارسی کی نہ ہو اور غزل میں متروک الفاظ نہ آئیں۔''[۴]

بہر حال اس سے اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان و بیان کی درستگی اور فصاحت و بلاغت کا خیال پیدا ہو رہا تھا۔ اور شاید اس لیے ہو کہ مرزا محمد ہادی رسوا نے اپنے دور کے ڈراموں کی زبان کو مچھلی بازار کی زبان کہا تھا۔

عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

''پیاری امانت نے .... اپنی اندر سبھا تصنیف کی جس میں ہندوؤں کی

دیو مالا میں مسلمانوں کے فارسی مذاق کی آمیزش کا پہلا نمونہ نظر آیا۔
اس مذاق نے ڈراما اور تھیٹر کی مضبوط بنیاد ڈال دی تھی۔ اگر چند روز
اور شاہی دور رہتا تو بہت اچھے اصولوں پر خالص ہندوستانی ناٹک
ایک خاص صورت پیدا کر لیتا، جو بالکل اچھوتی اور ہندوستانی مذاق
میں ڈوبی ہوتی۔'' ۵

عبدالحلیم شرؔر نے سب سے پہلے ہندوستانی مذاق کے قومی تھیٹر کی ضرورت محسوس کی مگر پارسی تھیٹر اس طرح ذہنوں پر چھا گیا کہ اردو ڈراما مغربی زلفوں کا اسیر ہوتا چلا گیا، اور نوبت یہاں تک پہنچ گئی کہ اردو ڈرامے کے لیے مغربی تنقید کے اصول قبول کر لیے گئے اور خالص ہندوستانی شے اندر سبھا کو بھی مغربی تنقید کے اصولوں پر ہی پرکھا جانے لگا۔

۱۹۳۰ء کے آس پاس اردو ڈراما حقیقت نگاری کے تصور سے بھی اثر پذیر ہوا۔ اب اس میں فوق فطری واقعات و کردار کے بجائے حقیقی زندگی سے واقعات و کردار لیے جانے لگے اور سماجی مسائل ڈرامے کا موضوع بنے۔ اس تبدیلی سے ڈرامے کی تنقید کا رخ بھی بدلا اور اب اس پر تبصرہ اس کے نفس مضمون کے اعتبار سے کیا جانے لگا۔ داخلی کیفیات پر زور دیا گیا، اس کا تمثیلی پہلو بھی جائزے کا مستحق قرار پایا۔ اور خاص بات یہ کہ اب اس کا رشتہ لوک ناٹک یا عوامی ڈرامائی روایات سے جوڑا جانے لگا۔ اس سلسلے میں مسعود حسین رضوی ادیب، صفدر آہ، براہیم یوسف اور محمد اسلم قریشی کے نام قابل ذکر ہیں۔

ابتدا میں اردو کے معتبر ادیبوں نے ڈرامے کو نہ تو فن شریف سمجھا اور نہ ہی ادبی صنف اس لیے ڈراما، ایک آدھ کو چھوڑ کر، کم صلاحیت کے لوگوں کے ہاتھوں میں رہا چنانچہ اس میں زبان و بیان کی غلطیاں در آئیں۔ جس کا احساس کرتے ہوئے کچھ اہم ادیبوں نے اس کی طرف توجہ کی جیسے عبدالحلیم شرؔر (میوۂ تلخ اور شہید وفا) عبدالماجد دریا آبادی (زود پشیماں) پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی (مراری دادا) مولانا ظفر علی خاں (جنگ روس و جاپان) اور دوسرے بہت سے ڈراما نگار۔ اس دور کے ڈراموں پر یہ تنقید کی جاتی ہے کہ ان ادیبوں کی وجہ سے اردو ڈراما ادبی معیار تو بلند ہوا مگر ڈرامے کے فن

خصوصاً پیش کش کے فن اور تقاضے سے واقف نہ تھے اس لیے ان کے ڈرامے بے جان اور فنی اعتبار سے ناقص ٹھہرتے ہیں۔ اس دور کے ڈراموں پر تبصرہ کرنے والوں میں احتشام حسین، مسیح الزماں اور محمد حسن کے نام اہم ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے تحت بھی ڈرامے میں عصری مسائل پیش کیے جانے لگے اور معاشرتی، سماجی اور سیاسی مسائل اردو ڈرامے کا موضوع بنے۔ چنانچہ ترقی پسند نقادوں نے بھی اردو ڈرامے میں تفریحی عناصر کی جگہ سماجی مسائل اور فکر کی گہرائی کی طرف توجہ کی۔

بیسویں صدی میں خصوصاً آزادی کے بعد انیسویں صدی کے ڈراموں پر جن لوگوں نے لکھا ان میں عبدالعلیم نامی، بادشاہ حسین، صفدر آہ، احتشام حسین، فصیح احمد صدیقی اور کئی دوسرے نقاد اہم ہیں مگر ان کے یہاں متوازن تنقید کا فقدان ہے۔ یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ ان لوگوں نے ڈرامے کے کسی ایک پہلو پر ہی سارا زور صرف کیا۔ مثلاً عبدالعلیم نامی اندر سبھاؤں کو ڈراما ماننے سے ہی انکار کرتے ہیں اور پارسی تھیٹر کے ڈراموں کے ایسے مداح ہیں کہ ان کی خامیاں بھی انہیں خوبیاں نظر آتی ہیں۔

صفدر آہ کو پارسی تھیٹر میں نہ تو ہندوستانی روح نظر آتی ہے نہ قومی کلچر اور آرٹ۔ وہ اسے خالص انگریزوں کا مرہون منت قرار دیتے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین فرماتے ہیں کہ:

اردو کے یہ ڈرامے (قدیم ڈرامے) فکر وفن دونوں کی بلندی سے محروم تھے ..... پارسی تھیٹر کمپنیوں کے ڈراما نگار اپنا مواد عصری زندگی کی کشاکش سے حاصل نہیں کرتے تھے۔"[٦]

بادشاہ حسین ایک جگہ لکھتے ہیں:

"بعض متاخرین ڈرامائی اثر کے سمجھنے اور واقعات کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ اس لئے اردو کے بہت سے ڈرامے ایسے ہیں جنھیں ڈراما کہتے ہوئے تکلف ہوتا ہے۔"[٧]

مگر اسی دور میں کچھ ایسے نقاد بھی تھے جو اردو ڈرامے پر متوازن تنقید کر رہے تھے ان میں سید حسن، محمد اسلم قریشی، محمد حسن اور ابراہیم یوسف کے نام شامل ہیں۔

اس کے بعد کچھ ایسے ڈراما نگار سامنے آئے ہیں۔ (مثال میں ظہورالدین کا نام پیش کیا جاسکتا ہے) جنھوں نے اردو کے جدید ڈراموں میں بر بخت کے ایپک تھیٹر کے عناصر کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی خصوصاً حبیب تنویر کے ''آگرہ بازار'' محمد حسن کے ''ضحاک'' کمار پاشی کے ''جملوں کی بنیاد'' اور شمیم حنفی کے ''پانی پانی'' میں ایپک کے ساتھ ساتھ لایعنی ڈرامے کے عناصر کو بھی تلاش کیا گیا ہے۔ ان ڈراموں میں ایپک اور لایعنی ڈرامائی اثرات کتنے ہیں یہ الگ بحث ہے لیکن اس سے اردو ڈرامے کی تنقید، ایک نیا پہلو ضرور سامنے آتا ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد جو ڈرامے ناقدین کی توجہ کا مرکز بنے ان میں امتیاز علی تاج کا ''انارکلی''، عابد حسین کا ''پردۂ غفلت''، محمد مجیب کا ''خانہ جنگی''، حبیب تنویر کا ''آگرہ بازار'' اور محمد حسن کا ''ضحاک'' قابل ذکر ہیں۔

اسی طرح مختصر مضامین میں بھی کسی ایک ڈراما نگار کے فن کا جائزہ لیا جاتا رہا ہے اور اس کی تنقید کی جاتی رہی ہے۔ مثلاً نثار احمد فاروقی نے ''پریم چند کے ڈرامے'' احتشام حسین نے ''آغا حشر کی ڈراما نگاری'' ابراہیم یوسف نے ''منجو قمر کی ڈراما نگاری'' اور شمیم حنفی نے ''مجیب صاحب کی ڈراما نگاری'' میں ان ڈراما نگاروں کے فن کا جائزہ لیا ہے۔

ڈراما، ناول یا افسانے کی طرح صرف تحریری ادب نہیں ہے جو لکھے یا پڑھے جانے کی حد تک محدود ہو بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے۔ یہ مکمل اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر عملاً پیش کر دیا جائے۔ مگر یہ اردو ڈرامے کی بدقسمتی ہے کہ اس پہلو کی طرف بہت کم توجہ دی گئی۔

امانت کا یہ قدم قابل ستائش ہے کہ انہوں نے شرح اندر سبھا میں اس کی پیش کش کی تفصیل دے دی ہے۔ واجد علی شاہ نے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' میں اسٹیج ہدایات دی ہیں۔ لیکن بعد کے ڈراما نگاروں نے اس طرف توجہ نہیں کی۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' میں ''واجد علی شاہ کی تین اسٹیج مثنویاں'' کے تحت ان کی پیش کش پر بھی گفتگو کی ہے۔ میمونہ دلوی نے ''بمبئی میں اردو'' میں پارسی تھیٹر کے ڈراموں کی پیش کش کے سلسلے

میں کچھ معلومات فراہم کیں ہیں۔ فصیح احمد صدیقی نے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کی عملی پیش کش کی تدابیر بتائیں اور اسٹیج کا خاکہ پیش کیا۔ پروفیسر محمد حسن نے ڈرامے میں پیش کش کی اہمیت اور طریقۂ کار پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ پھر بھی اردو ڈرامے کی پیشکش پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے وہ ناکافی ہے۔ اردو ڈرامے کی تنقید اس وقت تک نامکمل اور غیر معیاری رہے گی جب تک اس کی پیشکش کو مدنظر نہ رکھا جائے۔

بہر حال بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے چھٹی ساتویں دہائی تک آتے آتے اردو ڈرامے کی تنقید میں یہ تبدیلی آئی کہ پہلے صرف اس کے اخلاقی پہلو یا زیادہ سے زیادہ اس بات پر گفتگو ہوتی تھی کہ اردو میں ڈراما کیوں نہیں۔ مگر ساتویں دہائی اور اس کے بعد کے ناقد اردو ڈرامے میں ان سماجی مسائل کی کھوج بھی کرنے لگے ہیں جن کا کسی طور پر ڈرامے میں امکان ہوسکتا ہے۔ اب ڈرامے میں حقیقی زندگی کی تلاش، عصری مسائل، کرداروں کی داخلی کشمکش اور خارجی تصادم کو اہمیت دی جانے لگی ہے۔

تحقیق کے تعلق سے بات کریں تو اردو ڈرامے کی ابتدائی تحقیق مفروضات پر منحصر ہے۔ اردو ڈرامے پر تحقیق کے نقطۂ نظر سے لکھی گئی پہلی کتاب نورالٰہی و محمد عمر صاحبان کی ''ناٹک ساگر'' ہے جو ۱۹۲۴ء میں مکمل ہوئی۔ اِس کی تحقیقی حیثیت اس لیے مشکوک ہے کہ یہ بہت کچھ سنی سنائی باتوں پر مشتمل ہے۔ چنانچہ اس کی وجہ سے اندر سبھا امانت کے سلسلے میں مندرجہ ذیل غلط فہمیاں عام ہوئیں۔

1۔ یہ اوپیرا کی نقل ہے یا اسی کی طرز پر لکھی گئی ہے۔

2۔ یہ سب سے پہلے قیصر باغ میں کھیلی گئی۔

3۔ واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی مصاحب بھی تھا جس سے اوپیرا کی تعریف سن کر انھوں نے ہندوستانی مذاق کا اوپیرا تیار کرنے کا حکم دیا۔

4۔ امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے اور واجد علی شاہ کی ہی فرمائش پر انہوں نے اندر سبھا تصنیف کی۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے عبدالحلیم شرر نے اپنے ایک مضمون میں اعتراض کیا

جو رسالہ ''دلگداز'' میں جنوری ۱۹۲۲ء میں چھپا۔ پھر مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' میں ان باتوں کو مدلل طور پر غلط ثابت کیا۔ یعنی اندر سبھا امانت نہ تو کبھی قیصر باغ میں کھیلا گیا نہ ہی واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی تھا جس کی تجویز پر واجد علی شاہ کے حکم سے یہ لکھا گیا۔ نہ ہی امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے۔ اس سے قطع نظر ڈرامے کی تحقیق کی ابتدا اسی کتاب یعنی ''ناٹک ساگر'' سے ہی ہوتی ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب ایک معتبر محقق ہیں انہوں نے نہ صرف یہ کہ متنی تنقید کے اصولوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اندر سبھا امانت کا ایک بنیادی و معتبر متن مع شرح اندر سبھا تیار کر دیا بلکہ اس پر دو سو صفحات کا مبسوط مقدمہ لکھ کر تمام تفصیلات بھی پیش کر دیں۔ یہ کتاب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' کے نام سے شائع ہوئی۔ ان کا دوسرا کارنامہ ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' ہے جو بنیادی طور پر ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کا مقدمہ ہے۔ جس میں انہوں نے واجد علی شاہ کی تمام ڈرمائی و نیم ڈرامائی کوششوں کی تفصیلات پیش کر دی ہیں۔ مسعود حسن رضوی اپنی تحقیق کی بنیاد مفروضات پر یقین نہیں رکھتے بلکہ ہر بات کے لیے کوئی نہ کوئی معتبر حوالہ، کوئی ثبوت، کوئی قابلِ قبول منطقی جواز ضرور دیتے ہیں۔

چار جلدوں پر مشتمل عبدالعلیم نامی کی کتاب ''اردو تھیٹر'' پارسی اسٹیج کے بارے میں معلومات کا خزانہ ہے۔ لیکن تحقیقی نقطہ نظر سے اس میں یہ کمی ہے کہ بہت سی باتیں بغیر کسی حوالے اور بغیر ثبوت کے لکھ دی گئی ہیں۔ اس کے بارے میں ابراہیم یوسف لکھتے ہیں کہ ''بلا تحقیق اس میں سب کچھ جمع کر دیا گیا ہے۔''

ڈاکٹر فصیح احمد صدیقی نے اردو یک بابی ڈرامے کی تاریخ تقریباً پندرہ سو صفحات میں مرتب کی، جو چار جلدوں پر مشتمل ہے۔ ڈاکٹر صدیقی نے ڈرامے کی تنقید و تحقیق پر جو خیالات پیش کیے ہیں یا اردو ڈرامے پر تبصرہ کیا ہے ان میں اختلاف کی گنجائش تو ہے مگر ان کے اس کام کی اہمیت مسلم ہے۔ ہزاروں یک بابی ڈرامے جو رسالوں کے اوراق میں گم تھے، انہیں تلاش کر کے یک جا کرنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ انہوں نے یہ کام کر کے اردو ڈرامے پر احسان کیا ہے۔

عشرت رحمانی کی دو کتابیں منظر عام پر آئی ہیں۔ ''اردو ڈراما تاریخ اور تنقید'' اور ''اردو ڈراما کا ارتقا'' دوسری کتاب کو پہلی کتاب کا دوسرا ایڈیشن کہنا بے جا نہ ہوگا جس میں معمولی تبدیلی کے بعد دو نئے باب شامل کر دیے گئے ہیں۔ پھر بھی یہ دونوں کتابیں اردو ڈرامے کی تاریخ مرتب کرنے کی سنجیدہ کوشش ہیں۔

پروفیسر سید حسن کی کتاب ''بہار کا اردو اسٹیج اور اردو ڈراما'' بہار کے اردو ڈرامے اور تھیٹر کی تاریخ بہت کامیابی کیساتھ پیش کرتی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے اس میں رونق، حباب، ظریف اور احسن پر لکھے اپنے مضامین بھی شامل کر دیے ہیں جو اس قدر پر از معلومات ہیں کہ ان حضرات پر اس قدر معلومات اور کہیں شاید ہی مل سکے۔

محمد اسلم قریشی کی کتاب ''ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر'' جو مجلس ترقی ادب، لاہور سے ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئی تحقیقی نقطۂ نظر سے بہت وقیع ہے، اس میں مغربی اور مشرقی دونوں ڈراموں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اس میں ہر بات کے لیے مستند حوالے موجود ہیں۔

ابراہیم یوسف نے ''اردو کے اہم ڈراما نگار'' کے نام سے تین جلدوں میں ایک کتاب تصنیف کی۔ ان کی دوسری تصنیف ''اندر سبھا اور اندر سبھائیں'' ہے جس میں انہوں نے چار اندر سبھاؤں کو مرتب کیا ہے۔ اس کے مقدمے میں ان سب کا موازنہ بھی کیا ہے۔ تحقیقی نقطۂ نظر سے ان کا کام اس لیے اہم ہے کہ انھوں نے حوالے کے لیے بنیادی ماخذوں کا استعمال کیا ہے اور کوئی بات بغیر حوالے کے نہیں کہی ہے۔

اس کے علاوہ کچھ اور کتابیں بھی منظر عام پر آئیں جیسے بادشاہ حسین کی ''اردو میں ڈراما نگاری'' عطیہ نشاط کی ''اردو ڈراما روایت اور تجربہ'' قمر اعظم ہاشمی کی ''اردو ڈراما نگاری'' مگر ان میں کوئی بات قابل ذکر نہیں۔

اردو ڈرامے کی تحقیق کا دوسرا مرحلہ ''پہلے ڈرامے'' کی بحث پر منحصر ہے۔

اردو کے کچھ ناقدین و محققین ایک لمبے عرصے تک نواز اور کاظم علی جوان کو اردو کا پہلا ڈراما نگار مانتے رہے۔

دراصل عہد فرخ سیر (۱۷۱۳ء تا ۱۷۱۹ء) میں نواز نامی شاعر نے جو ہندوستانی

تلفظ کے مطابق 'نواج' کہلاتا تھا ایک کتاب برج بھاشا میں شکنتلا ناٹک کے نام سے لکھی۔ یہ مزمل پریس الہٰ آباد سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہوئی۔ فورٹ ولیم کالج میں کاظم علی جوان نے ۱۸۰۱ء میں اسی نام کی ایک کتاب تصنیف کی، کہا جاتا ہے کہ یہ نواز کی شکنتلا ناٹک کا ترجمہ ہے۔ درحقیقت نواز کی شکنتلا ناٹک نہ ہی کالی داس کے شکنتلا ناٹک کا ترجمہ ہے اور نہ ڈرامے کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہ برج بھاشا میں لکھا گیا ایک منظوم قصہ ہے جو ہندی کی مختلف بحروں میں بیان کیا گیا ہے۔ کاظم علی جوان کی شکنتلا کا بھی ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں یہ متعدد بار شائع ہو چکی ہے۔ اس کا ایک ایڈیشن ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۳ء میں اور دوسرا اردو دنیا، کراچی سے ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ مسعود حسن رضوی ادیب ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' میں دونوں کے ڈرامانہ ہونے کی تصدیق کر چکے ہیں۔ محمد اسلم قریشی ''ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر'' میں اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ یہ دونوں تصانیف ڈرامانہیں ہیں۔

مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی تحقیق کی رو سے یہ نظریہ پیش کیا کہ واجد علی شاہ کا ''رادھا کنھیا کا قصہ'' اردو کا پہلا ڈراما ہے گو کہ موصوف اردو کے بڑے محقق ہیں پھر بھی یہاں ان کو تھوڑا سہو ہوا۔ واجد علی شاہ ۱۸۴۲ء میں ولی عہد ہوئے اس وقت انہوں نے رادھا کنھیا کی زندگی پر منحصر ایک رہس ترتیب دیا جو مکمل ڈرامانہیں ہے۔ اس میں صرف رادھا اور کنھیا کی پرستش کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ معزول ہو کر واجد علی شاہ ۱۸۵۷ء میں مٹیا برج کلکتہ گئے تو وہاں انہوں نے ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کے نام سے ایک ڈراما تصنیف کیا جو مکمل ڈراما ہے، دونوں کا بنیادی فرق اول الذکر کو ڈرامے کی فہرست سے خارج کرتا ہے اور مؤخر الذکر کو ڈرامے کی فہرست میں داخل کرتا ہے۔

کچھ محققین نے یہ بات بھی اٹھائی کہ ''اندر سبھا مداری لال'' پہلے لکھی گئی یا ''اندر سبھا امانت'' اس پر مسعود حسن رضوی ادیب اور دوسرے ادیبوں نے کافی بحث کی ہے جس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ ''اندر سبھا مداری لال'' کے سنہ تصنیف کے جتنے شواہد ہیں سب قیاسی ہیں۔ مگر اندر سبھا امانت کے پاس تحریری ثبوت موجود ہے۔ امانت ''شرح اندر سبھا'' میں ''اندر سبھا'' کے مکمل ہونے کی تاریخ چودہ شوال ۱۲۶۸ھ لکھتے ہیں جو مطابق ہے

10 ر اگست ۱۸۵۲ء۔ یہ ڈراما چودہ جنوری ۱۸۵۴ء کو پہلی بار پیش ہوا۔

عبدالعلیم نامی اپنی کتاب ''اردو تھیٹر'' میں ''گوپی چند جلندھر'' کو اردو کا پہلا ڈراما بتاتے ہیں۔ اپنے اس قول کے ثبوت میں انہوں نے اس کھیل کی پیشکش کے اشتہار کی عبارت نقل کی ہے یہ اشتہار ۲۶۔۲۵ نومبر ۱۸۵۳ء کو ''ٹیلی گراف'' میں شائع ہوا تھا، جس میں اس ڈرامے کے پیش ہونے کی تاریخ ۲۶ ر نومبر ۱۸۵۳ء درج ہے۔

گو کہ اندر سبھا امانت کی تصنیف ا ر اگست ۱۸۵۲ء تک پوری ہوگئی تھی لیکن تاریخ پیشکش کو ہی بنیاد بنائیں، کیونکہ ڈرامے کے میدان میں تاریخ تصنیف سے زیادہ تاریخ پیشکش ہی اہم ہوتی ہے، تو اس اشتہار کے مطابق ''گوپی چند جلندھر'' کی پیشکش ''اندر سبھا امانت'' سے اڑتالیس دن پہلے ہوئی۔ مگر ''گوپی چند جلندھر'' کا صرف اشتہار ہی ملا وہ ڈراما آج تک مطبوعہ یا غیر مطبوعہ دستیاب نہیں ہوا اور جب تک یہ دستیاب نہ ہو جائے بات نہیں بنتی۔ ہوسکتا ہے تاریخِ پیشکش کے اعلان کے باوجود ڈراما پیش نہ ہوا ہو اور عین موقع پر دوسرا ڈراما پیش کرنا پڑا ہو۔

خواجہ احمد فاروقی نے ''اردوے معلیٰ'' کے قدیم اردو نمبر شمارہ 9 میں ایک ڈرامے کا ڈیڑھ سین پیش کرتے ہوئے اسے اردو کا پہلا ڈراما بتایا۔ اس مخطوطے پر سنہ اور تاریخ درج نہیں ہے صرف اسٹریچی کی ایک تحریر ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ یہ ان کی ملکیت تھا۔ خواجہ صاحب کا کہنا ہے کہ رچرڈ اسٹریچی ۱۸۱۶ء تک لکھنؤ میں ریزیڈنٹ تھا تو مخطوطہ اسے اسی زمانے میں ملا ہوگا۔ اس لیے یہ ان سنین سے قبل کی تصنیف ہے۔

یہ مان بھی لیا جائے کہ یہ رچرڈ اسٹریچی کی ملکیت رہا ہے مگر یہ کیا ضروری ہے کہ قیام لکھنؤ کے دوران ہی اسے یہ ملا ہو۔ ہوسکتا ہے کہ لکھنؤ سے جانے کے کافی بعد ملا ہو اور اس نے اس پر کچھ لکھ دیا ہو۔ مزید یہ کہ آج تک وہ ڈراما منظر عام پر نہیں آیا چنانچہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس کی کل جمع پونجی ہی ڈیڑھ سین ہوں۔

کچھ لوگوں نے ''خورشید''، ''بلبل بیمار''، اور ''صولت عالمگیری'' کو اردو کا پہلا ڈراما ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان ڈراموں کی تاریخ تصنیف موجود ہے اور وہ

اتنے بعد کی ہے کہ اُس پر اس نقطۂ نظر سے گفتگو کرنا وقت ضائع کرنا ہے۔

متنی تنقید ادب کا ایک شعبہ ہے جب تک مستند متن موجود نہیں ہوگا ہم کسی ادب پارے یا کسی مصنف کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے۔ متنی تنقید کے نقطۂ نظر سے بھی اردو ڈرامے پر بہت کم کام ہوا ہے اور دوسری اصناف کی بہ نسبت ڈرامے میں یہ کام زیادہ مشکل بھی ہے کیونکہ ڈرامے میں پیشکش زیادہ اہم ہے، اس لیے اس کے اسکرپٹ کو محفوظ رکھنے یا اس کا مستند متن تیار کرنے پر زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ بعض دفعہ تو ناشرین اداکاروں سے مکالمے پوچھ پوچھ کر ڈرامے ترتیب دلواتے پھر ایک کمپنی دوسری کمپنی کے ڈراموں اور ایک مصنف دوسری مصنف کے ڈراموں میں تحریف کر کے انہیں پیش کروا دیتی۔ ایسی صورت میں مستند متن حاصل کرنا مشکل ضرور ہے، پھر بھی اس سلسلے میں کچھ لوگوں نے قابلِ قدر کوششیں کی ہیں۔ مثلاً مسعود حسن رضوی ادیب نے ''اندر سبھا امانت'' اور ''رادھا کنھیا کا قصہ'' کا متن متنی تنقید کے تمام اصولوں کو بروئے کار لاتے ہوئے مرتب کیا ہے۔ مسیح الزماں نے ''اندر سبھا امانت'' اور ''خورشید'' کو مرتب کیا۔ محمد حسن نے ''انار کلی'' مرتب کیا انہوں نے جدید ڈراموں کا ایک انتخاب بھی مرتب کیا ہے جسے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی نے چھاپا ہے۔ ابراہیم یوسف نے ''صولت عالمگیری'' اور چار اندر سبھاؤں کو مرتب کیا۔ وقار عظیم نے آغا حشر کے چھ ڈراموں کو مرتب کر کے شائع کیا۔ اس پر ایک لمبا چوڑا مقدمہ بھی موجود ہے، مگر ان ڈراموں کے متن سے متعلق کوئی اطلاع اس میں موجود نہیں ہے۔ اس طرح ان متون کا استناد مشکوک ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ مجلس ترقی ادب، لاہور نے آرام، رونق، حافظ عبداللہ، طالب، بیتاب احسن اور دیگر مصنفین کے ڈراموں کو مرتب کروا کے شائع کرایا۔ یہ ایک بہت معیاری اور قابل تحسین کام ہے۔ دراصل یہ اردو ڈرامے کی صحیح خدمت ہے۔ اس میں مقدمے کے علاوہ ہر ڈرامے پر الگ الگ تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے، مگر بعد کے کچھ مجموعوں میں یہ بات نہیں ہے۔

ابھی حال ہی میں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی نے آغا حشر کے ڈراموں کو کئی جلدوں میں شائع کیا ہے جو آغا جمیل کاشمیری اور یعقوب یاور نے مل کر مرتب

کیا ہے۔ان میں بھی متن سے متعلق کوئی بات نہیں کہی گئی ہے۔ان کے مستند ہونے کا صرف ایک حوالہ ہے کہ یہ آغا حشر کے بھتیجے آغا جمیل کاشمیری کی ملکیت تھے۔خاکسار کو بھی ان مخطوطات کو دیکھنے کا شرف حاصل ہوا ہے۔ان پر نہ مصنف کے دستخط ہیں نہ وہ مصنف کے تحریر کردہ ہیں، نہ ان پر کوئی تاریخ درج ہے، نہ ہی آغا جمیل یہ بتا سکے کہ یہ مخطوطے انہیں کس طرح حاصل ہوئے۔

یہ درست ہے کہ ڈرامے میں پیشکش زیادہ اہم ہے مگر متن کی دستیابی اور استناد کچھ کم اہم نہیں۔اردو ڈرامے کی تاریخی ارتقا کو سمجھنے اور اس کے فنی وادبی معیار کو پرکھنے کے لیے اس کی بہت ضرورت ہوتی ہے۔اردو ڈرامے کی تحقیق کے بہت سے گوشے اب بھی تشنہ ہیں اور اسے کسی معیار تک پہنچانا باقی ہے۔

## حواشی


۱۔ ابراہیم یوسف ''اندر سبھا اور اندر سبھائیں''، لکھنؤ، ص۔۱۵۔۱۹۸۰ء

۲۔ شمیم انہونوی (مرتب)، ''تذکرہ خوش معرکہ زیبا''، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ص۔۱۹۳۔۱۹۲

۳۔ ڈاکٹر مسیح الزماں (مرتب) ''خورشید'' کتاب نگر، لکھنؤ، ص۲۰۔۱۹

۴۔ سید امتیاز علی تاج، ''حباب کے ڈرامے''، مجلس ترقی ادب لاہور، ص۔۵۴

۵۔ عبدالحلیم شرر، ''گزشتہ لکھنؤ''، مرتبہ: شمیم انہونوی، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، ص۔۲۱۱۔۲۰۹

۶۔ احتشام حسین: ''جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل''، آج کل ڈراما نمبر، دہلی جنوری، ۱۹۵۹ء

۷۔ سید بادشاہ حسین: ''اردو میں ڈراما نگاری''، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص۔۹۔۶


............☆☆☆............

☆......ڈاکٹر محمود شیخ

# متن، مطالعہ اور تفہیم

شخصی آزادی کا تصور مغربی مفکرین کی فکری اور نظریاتی حقیقتوں کی پسندیدہ جائے پناہ ہے۔ بیسویں صدی کا مفکر شخصی آزادی اور انفرادیت کے نفسیاتی شعور کی عطا کردہ نگاہوں سے دنیا کے سماجی، سیاسی، معاشی اور ادبی مسائل کا تجزیہ کرتا ہے۔ ژاں پال ساتر (Jean Paul Satre) انسان کو تمام ضابطۂ اخلاق سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے حالانکہ آزادی کا تصور اخلاقی احتساب عمل کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ رولاں بارتھ (Ronald Barth) مائکل فوکو (Michel Foucault) اور جیکس دریدا (Jaques Darrida) ظلم وجبر کے خلاف انسان کو خیالی اور نظریاتی رفعت و آزادی کا مژدہ سناتے ہیں جس کا تعلق جمہوری سیاست کی عطا کردہ ایک ووٹ کی آزادی سے ہے۔ جس میں غریب عوام اور مزدور طبقہ کے ساتھ اظہارِ ہمدردی کیا جاتا ہے اور حربی طور پر کمزور قوموں کی کامیابی اور سرفرازی کی امید کی جاتی ہے۔ لیکن کسی میں سیاسی صارفیت (Political Consumerism) کے مجوزہ ثقافتی نظام سے باہر قدم رکھنے کی ہمت نہیں جس نے تیسری دنیا کی تہذیبی وراثت اور سیاسی اقدارِ حیات کو گلوبل ورلڈ کے گلوب میں قید کر رکھا ہے۔ مابعد جدیدیت کے زیر اثر تکثیریت (Pluralism) اور حقوقِ نسواں (Feminism) کے تصورات سرمایہ داری کے جمہوری تصورات کے زیرِ سایہ تقویت حاصل کرتے ہیں جن پر نفس، مادہ اور جنس کے تاجرانہ شعور کی صراحت فرض ہے۔ ادب اور فن بھی اسی ذوقِ تشکیک کا ایک بہت معمولی حصہ ہیں۔

سیاستِ وقت کے ہاتھوں انسانی کردار کا اخلاقی وجود تمام ہو چکا۔ لہٰذا برسرِ اقتدار طبقات اور نفس پرست دانشوروں نے جمہوری نظم سیاست کو سرمایہ داری اور صارفیت کے رحم وکرم پر چھوڑ رکھا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سیاسی معاشرہ کے پروردہ افراد قومی، ذاتی اور نسلی عصبیتوں کا شکار ہو گئے اور جو محفوظ رہ گئے انہیں ان کی انانیت (Egoism) نے گرویدہ بنالیا۔ اس گروہ میں فلسفی، دانشور اور فن کار سبھی شامل ہیں یہ وہ لوگ ہیں جو افکار ونظریات کو دیگر فلسفوں سے ہائی جیک (Hijack) کرنے کا ہنر رکھتے ہیں اور ان پر اپنے ذاتی خیالات کی بنیاد استوار کرتے ہیں۔ فلسفیانہ تھیوریز کا جال بچھا کر انسانی فہم وفراست کو محصور کیا جاتا ہے اور یہ بھی نہیں دیکھا جاتا کہ تہذیب وثقافت کا کتنا نقصان ہو رہا ہے۔ مثلاً ردِ تشکیل (De construction) نظریات کے تحت اخذ کئے گئے مفروضات کی تشریح (Decoding) مواصلاتی تجارت (Business communication) کی ٹرانجکشن تھیوری (Transaction theory) جسے پنگ پانگ تھیوری ( Pingpong Theory) بھی کہا جاتا ہے، کے تحت مندرجہ ذیل طریقہ سے کی جائے تو مابعد جدیدیت کے تمام مضمرات آشکارا ہو جاتے ہیں۔

ٹرانجکشن تھیوری سے اخذ کیے گئے مفروضات ردِ تشکیل نظریئے کے تحت متعین کیے گئے معنی

| | |
|---|---|
| 1. Message | ۱۔ متن |
| 2. Sender | ۲۔ مصنف، فنکار، لکھنے والا |
| 3. Encoding | ۳۔ مناسبت |
| 4. Channel | ۴۔ ذرائع تخلیقیت |
| 5. Medium | ۵۔ زبان، لسانیات |
| 6. Receiver | ۶۔ قاری |
| 7. Decoding | ۷۔ تشریح، تفہیم |
| 8. Action | ۸۔ عمل، ردِ عمل، تاثرات |

9. Feedback     9۔ متحرکات، پسِ منظر

اس طرح یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ردِ تشکیل نظریات کسی نہ کسی سطح پر ٹرانجکشن تھیوری سے متاثر ہوتے ہیں۔

ردِ تشکیل تھیوریز کے مطابق (Text) کا مطالعہ بار بار کرنے سے الفاظ کا معنیاتی نظام وسعت اختیار کرتا ہے اور ایک سے زیادہ مفہوم برآمد ہوتے ہیں۔ جیکس دریدا کے مطابق قاری اپنا معنیاتی نظام خود وضع کرتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ سبھی قارئین اپنا معنیاتی نظام وضع کرنے کے اہل نہیں ہوتے۔ متن کا مطالعہ آدمی کی سمجھ، تفہیمی شعور اور تجربہ کا متقاضی ہوتا ہے۔ پانچویں جماعت کا بچہ دسویں جماعت کی کتاب کا مطالعہ کرسکتا ہے، مگر وہ اس تفہیم تک نہیں پہنچ سکتا جو اس کتاب کی ضرورت ہے۔ طالبِ علم کو اس کی عمر اور ذہنی استعداد کے مطابق ہی تعلیم دی جاسکتی ہے۔

کتاب اور متن کی اہمیت معنیاتی نظام کے اجتماعی شعور و عمل سے ہے جس کا دائرۂ کار ہزار ہا برس کے تجرباتِ انسانی پر محیط ہے۔ ماضی کے بغیر اجتماعیت اور اجتماعیت کے بغیر متن کی تفہیم کا قائم ہونا ہی ممکن نہیں۔ تشبیہہ، استعارہ، تمثیل، اشارہ، کنایہ اور تلمیحات کا وجود اجتماعی ہے جس کے مفاہیم مختص ہیں۔ لیکن "علامت" کو ترجیح دے کر زبان و بیان کی جملہ خصوصیات کو منتشر کیا جاتا ہے کہ ردِّ تشکیل کی انفرادی معنویت کو تقویت حاصل ہوسکے۔ الفاظ مال گاڑی کی طرح احساسات کا بوجھ ڈھوتے ہیں۔ ڈبّے خواہ کتنے ہی جاذبِ نظر اور مفید کیوں نہ ہوں مال کا متبادل نہیں ہوسکتے۔ متن کا مجموعی تاثر تصورات کی روایتی سمجھ کے بغیر نفسِ مضمون کو واضح کرنے سے قاصر ہے۔ متن کی تفہیم کا اختیار قاری کے ذمہ چھوڑ دیا جائے تو حق و انصاف ظلم و جبر، جھوٹ اور سچ میں کوئی تفریق بھی باقی نہ رہے گی جس کا سیدھا اثر عدالتی نظام کی در و بست پر ہوگا۔ جس کی لاٹھی اس کی بھینس کے مصداق طاقتور افراد اور قومیں...... کمزور افراد اور مفلوک الحال اقوام پر اپنی تاویلاتِ نقد و نظر کے ذریعے حاکمیت قائم کرنے کو آزاد ہوں گی۔ بین الاقوامی سیاست اور فسطائیت کا کردار سامنے ہے۔ ظالم بھی خود کو مظلوم کہتے ہیں۔ متنیت (Textuality) کا معیار متعین کرنا بھی دشوار ہوگا۔ طلبا غلط جوابات کے لیے بھی اساتذہ سے درستگی کی سند مانگیں گے۔ زہر فروخت کیا جائے گا اور

کہا جائے گا امرت ہے۔ غرض یہ کہ ردِ تشکیل نظریات کے تحت تمام نظامِ زندگی پر صرف اور صرف صارفی سماج کا قبضہ ہوگا جہاں معاشرتی اقدارِ حیات کی فطری اور جذباتی سمجھ پر بھی انفرادیت پرسب ذہنیت حاوی ہوگی اور انسان ایک بار پھر باربیرین ایج میں داخل ہو جائے گا۔

انسانیت پہلے بھی خطرے میں تھی مگر آج اسے دانشورانہ جبریت نے تہہ دام کر رکھا ہے۔ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ یہ ہلاکو اور یہ ہٹلر ہے۔ لیکن جمہوریت یہ فیصلہ کرنے میں ناکام ثابت ہوئی کہ کون ظالم ہے اور کون مظلوم؟ حق و صداقت کا معیار کیا ہے؟ انسانیت کی فلاح و بہبود میں کام آنے والے افکار و نظریات کون سے ہیں؟ جب بھی انسانی زندگی کا المیہ بیان کیا جاتا ہے۔ جمہوری سیاست اور سرمایہ داری کا مشترکہ شعور و عمل دانشوروں کے سامنے میکانکی تصورِ حیات کی برتری ثابت کر دیتا ہے۔ تمام کاروبارِ جہاں مشینی تفکرات کی زد میں ہے۔ گھر، فیکٹری کمپنی اور آفس کے بیشتر کام مشینیں انجام دیتی ہیں جنہیں آپریٹ کرنے کے لیے کچھ بنیادی تکنیکی معلومات ضروری ہیں۔ تجارت اور معیشت کا نظم تعلیم اور بینکنگ سسٹم بھی حسابی علوم پر منحصر ہے۔ لہٰذا جدید ذہن کی اختراعی قوتوں کو کارآمد بنانے کے لیے انسان کو اپنی عملی زندگی میں زیادہ سے زیادہ تکنیکی معلومات کی ضرورت ہوتی ہے، جس کا لازمی اثر اس کے فکری نظامِ عمل کی محسوساتی قوتوں پر ہوتا ہے۔ شہروں میں جنگل کی خاموشی اور دریا کا سکوت نہیں ہوتا۔ سیمنٹ اور کنکریٹ کی عمارتیں اور پختہ راستے مصنوعی شور و شغب کا بوجھ فضا کو بوجھل اور اُداس بناتے ہیں۔ چونکہ آواز مرتی نہیں ہے، اس لیے اس شور و شغب کے رمز و کنایہ کو سمجھنے کے لیے انسان اپنے حسیاتی نظام کو مشینی اور غیر فطری آوازوں سے ہم آہنگ کرنا چاہتا ہے۔ ان آوازوں کو ایسی فکر و فہم کی ضرورت ہوتی ہے جو ان کی صراحت میں کام آسکے۔ مابعد جدیدیت کے زیرِ اثر جتنے بھی مفروضات پیش کیے جا رہے ہیں، سب کا مقصد ایک ایسی تشریحی فضا ہموار کرنا ہے جس سے ذہنِ انسانی کی مادی اور نفسی خصوصیتوں کی ممکنہ اظہاریت مکمل ہو سکے، تاکہ جدید اور جدید تر آوازوں کی رہنمائی میں زندگی کے تمدنی راستے ہموار ہو سکیں۔ مابعد جدیدیت کی متنیت عبارت سازی

کے نئے معروضات پر یقین رکھتی ہے لیکن بیانیہ (Narration) ہوا، پانی اور آفتابی روشنی کی طرح فطری اور وسعت انگیز ہے۔ اس کا تفہیمی نظام فکر و فن کی ادعائیت اور معاشرتی اجتماعیت سے تقویت حاصل کرتا ہے لہٰذا زبان کے استعاراتی نظم پر علامتیت (Symbolism) کو ترجیح دے کر اس مقصد کو حاصل کیا جاتا ہے۔

آواز بذاتِ خود فطری اور نظری احساسات کا مجموعہ ہے جس سے اَفہام و تفہیم کا معنوی نظام تشکیل پاتا ہے۔ آوازیں الفاظ کی ہیئت اور تفہیمی شعور کے تعین میں معاون ہوتی ہیں۔ عقل کی استعدادی قوتوں سے زیادہ جذبہ کی صداقت اور شفافیت لفظ و بیان کی ضرورت ہے لیکن سائنس و ٹکنالوجی کی عطا کردہ میکانکی آوازیں لفظوں سے تفہیمی صراحت میں اپنا حصہ چاہتی ہیں۔ علائم جدید طرزِ اظہار کا نہایت مؤثر وسیلہ ہیں جن کے ذریعہ احساسات کے میکانکی تصورات کو پہچان ملتی ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی دنیا میں فطری آوازیں اپنے وجود کی توانائی سے محروم ہیں۔ اس کمی کو ریکارڈڈ (Recorded) آوازوں کے ذریعہ پورا کیا جاتا ہے۔ بعض آوازیں مشینوں سے پیدا کی جاتی ہیں۔ انسان چونکہ نطق و احساس رکھتا ہے اس لیے ہر لحظہ اسے آواز کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ذہنِ انسانی اسے میکانکی آوازوں کی طرف مراجعت کی ترغیب دیتا ہے جس سے صوتیات کا لاشعوری نظام فروغ حاصل کرتا ہے۔ چونکہ انفرادیت کے اظہار سے شہرت و صارفیت مضبوط ہوتی ہے، لہٰذا دانش ور اور فنکار میکانکی آواز کے لاشعوری عمل سے ہونے والے تغیرات کو شعوری سطح پر محسوس کرتے ہیں اور انہی افکار و نظریات کو اظہاریت سے ہمکنار کیا جاتا ہے جن سے انفرادی تصورات عقلی سطح پر قائم ہوتے ہیں جس کا صوتیاتی اثر زبان کے لفظی نظام اور تفہیم پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔ متن (Test) کے پسِ پشت تغیرات کا یہ عمل فیثا غورث اور ارسطو کے دور سے آج تک جاری و ساری ہے۔ موجودہ دور کے فنکار اور دانشور اپنی انفرادیت ثابت کرنے کے لیے اسی روش پر گامزن ہیں۔ تجریدیت (Abstractionism) اس کی عمدہ مثال ہے۔ تجریدی عناصرِ فکر فلسفیانہ ذہن کی پیداوار ہیں۔ جنہیں ادب، موسیقی اور مصوری کی مختلف شکلوں میں منتقل کیا جاتا ہے جس سے زبان و بیان کی فطری تفہیم

اپنی روایت سے جدا ہو کر ایک نئے معنیاتی نظام کی ضرورت پر زور دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نہایت اہم الفاظ کے معنیٰ ہی بدل گئے۔ خصوصاً فلسفۂ نفسیات میں ''دل'' کا وجود ''دماغ'' میں کر دیا گیا گیا اور ''روح'' کو جذبہ کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔

متنیت (Textuality) کوئی جامد اکائی نہیں ہے۔ موقع و محل، جغرافیائی حالات، معاشی ضرورتیں، مذہبی، تمدنی شعور اور مختلف عصبیتیں، متنی قرأت اور مطالعاتی ذہن کو ضرورت و احتیاج کے مطابق تفہیم (Hermeneutics) اخذ کرنے پر مجبور کرتی ہیں۔ ذہنی استعداد اور اُپج کسی میں زیادہ اور کسی میں کم ہوتی ہے۔ قاری اگر اپنا معنیاتی نظام خود وضع کرتا ہے تو اس کی درستگی (Authenticity) کا معیار کیا ہوگا؟ اس کا کوئی جواب جیکس دریدا کے یہاں نہیں ہے۔ تہذیبی اور ثقافتی اقدارِ حیات کے توصیفی اختیارات ملٹی نیشنل کمپنیوں کے تاجرانہ شعور اور مفاد پرست سیاسی ذہنیت کو کیونکر دیا جا سکتا ہے؟ معاشرتی ذمہ داریاں اور فرائض پر سرمایہ داری اور سیاست کو حکم نہیں بنایا جا سکتا۔ لفظوں کی معنویت کا تعین کرنا انفرادایت اور ذاتِ انا کے اظہار سے نہیں ہو سکتا۔ فرد کی انفرادیت کا تصور جمہوریت اور صنعتی انقلاب کی پیداوار ہے جبکہ معاشرتی اجتماعی عمل کا تصور روزِ اوّل سے قائم و دائم ہے۔ زبان و بیان کی ترتیب و تزئین اقوامِ عالم کی اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہے جسے فلسفیانہ انفرادیت کے ذریعہ منتشر کرنے کا حق کسی فلسفی، فنکار اور قاری کو نہیں دیا جا سکتا۔ تہذیب و تمدن و ثقافت کسی فردِ واحد کی میراث نہیں، لفظوں کی تخلیق و تفہیم کائنات و فطرت انسان کے مجموعی شعور و عمل کا نتیجہ ہے۔ جسے انفرادی تکثیریت کی تاویلات میں کیونکر مقید کیا جا سکتا ہے؟ لفظ ایک آلۂ اظہاریت ضرور ہے مگر تکنیکی ذہن کے شعوری محاکات و عمل کی اظہاریت جمع، نفی، ضرب تقسیم کے عددی نظام کی فنی اور ادبی صراحت اس پر فرض نہیں ہے لیکن دورِ جدید کے انسانی تخیلات پر تکنیکی شعور کا قبضہ ہے۔ اخبارات، رسائل، ریڈیو، ٹی۔وی، انٹرنیٹ نے انسان کو مادی دنیا کی چمک دمک دکھا کر حیران کر دیا۔ اس کا ذوقِ تجسس، ذہنی اور جسمانی تسکین کے سینکڑوں مظاہر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ لہٰذا تخیلاتی فضا ہموار کرتے ہوئے انسان کے تکنیکی معیار تخلیقیت کو بھی متاثر کونے کی کوشش کی جاتی ہے۔

متن کے روایتی اور مابعد طبعیاتی افکار ونظریات کو جیکس دریدا نے ادب سے جدا کرنے کی بات کی ہے مگر وہ اس حقیقت کو فراموش کر گیا کہ متن (Text) کو اس کی روایتی تفہیم سے جدا کرنے کا مطلب خیال کی موت بھی ہوسکتا ہے۔ کسی عمارت کی ہیئت کی تبدیلی سے زمین پر مالکانہ حق ثابت نہیں ہوتا۔ ادب حالانکہ زمانہ حال میں سانس لیتا ہے۔ مگر اس کی جڑیں ہمیشہ ماضی میں پیوست ہوتی ہے۔ ردِ تشکیل (Deconstruction) نظریہ ہی نو تاریخیت (Historicity) کی بنیاد بھی ہے جس کا مقصد کولونیل ازم کے دوران کیے گئے ظلم وستم کو فراموش کر کے سائنس وٹکنالوجی اور معاش ومعیشت کے نئے تصورات کے پسِ پشت چھپی ہوئی اس ظالمانہ بصیرت کو قبول کرنے کی دعوت دی جاتی ہے جس نے تہذیب وتمدن کی بنیادی قدروں کو جنس اور مادہ کی کثافتِ نفسی سے آلودہ کر دیا ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض روایتی اور مابعد طبعیاتی رجحانات عقل کی کسوٹی پر کھرے نہیں اترتے مگر انہیں ماضی کی وراثت کے طور پر قبول کیا جانا چاہیئے۔ وقت اپنے فیصلے خود کرتا ہے۔ اس لیے جو افکار ونظریات اس کا ساتھ نہیں دیتے خودرو پودوں کی طرح اپنی موت آپ مر جاتے ہیں۔ مقفیٰ اور مسجیٰ نثر نگاری ماضی کا ورثہ ہے جس کی آج کے انسان کو ضرورت نہیں رہی مگر اس کی متنی تفہیم کا معیار مقرر کیے جانے کا حق تکنیکی ذہن کی انفرادیت پسند ذہنیت کو نہیں دیا جاسکتا۔ روایتی اجتماعیت کے بعد طبعیاتی تصورات ہی اس کی قدر وقیمت متعین کر سکتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کے نزدیک روایتی ذہن جدید تفکرات سے صرف اسی صورت میں ہم آہنگ ہوسکتا ہے جب کہ وہ تہذیب وتمدن وثقافت کی عطا کردہ اجتماعی قدروں کا ناقد ہو حالانکہ نفسیاتی ذہن فن وفطرت کی ایمائیت سے نا آشنا ہوتا ہے۔

جیکس دریدا کا خیال ہے کہ الفاظ کے ذریعہ مکمل اظہاریت ممکن نہیں، لیکن یہ کوئی نئی بات نہیں۔ مشرقی دانشور اِس حقیقت کو صدیوں پہلے دریافت کر چکے تھے۔ صوفیائے کرام کے یہاں حالتِ سکر میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں لفظ وبیان ساکت ہوجاتے ہیں۔ صرف محسوساتی نظام ایک حد تک بیدار ہوتا ہے۔ اس کے برعکس فلسفی ان حقائق کو سمجھنے میں ناکام ہے جن کی کوئی مادی شکل اور عینی شہادت (Visibility) نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ مجرد عقل پر

بھروسہ کرنے والا انسان جذبوں کا ناقد ہوتا ہے کیونکہ جذبہ کو دیکھنا ممکن نہیں، اسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔

الفاظ جذباتی اور محسوساتی کیفیتوں کے ترجمان ہوتے ہیں۔ موسیقی، مصوری اور شاعری جذبات کے بغیر محض ہیئت پرستی اور علامتی اظہاریت تک محدود ہوتی ہے اور زندگی کا مادی وجود مردہ جسم کی طرح اپنی اظہاریت پر نوحہ کناں ہوتا ہے۔ انہی وجوہات کی بنا پر تجریدیت علامتوں کے سہارے اپنے وجود کا جواز تلاش کرتی ہے۔ متن (Text) خواہ کتنا ہی دلکش اور جاندار کیوں نہ ہو، بے جان جسم کی طرح، علامتی تفہیم کی ہزار کوششوں کے باوجود اپنا وجود ثابت کرنے میں ناکام ہوتا ہے۔ متن کی ہیئت (Structure) ضرور ہوتی ہے۔ مگر اس سے موضوع اور مواد ضروری ہیں انسان اپنے کردار سے انسان ہوتا ہے۔ قدرت کی ایک بہترین تخلیق ہے۔ اسے سیاسی اور سماجی جانور کہنا فکری جبریت اور نادانی کی دلیل ہے۔ دنیا کے کسی بھی فلسفی فنکار اور دانش ور نے مذکورہ اصطلاحات کو آج تک توصیفی نقطۂ نظر کے ساتھ قبول نہیں کیا کیونکہ فطرت انسانی اسے اس کی اجازت ہی نہیں دیتی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فلسفیانہ اصطلاحیں صرف کتابی ہوتی ہیں جن کا عملی زندگی کی صداقتوں سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ امرت سین نے انسان کی قوتِ خرید کو مرکزِ فکر بنا کر اس حقیقت کو فراموش کردیا کہ صارفی سماج کے اصولِ تجارت کا اطلاق "غلام قوموں" کے غیر صارفی سماج پر کیوں کر ممکن ہے؟ غلام کی قوتِ خرید اس کے آقا کے رہینِ منت ہوتی ہے لیکن متنیت کا کمال ہے کہ دانشوروں نے اس پر غور کرنا بھی ضروری نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ تہذیبی گلوبلائزیشن کا تصور اقتصادی گلوبلائزیشن کی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔

متن (Text) کا بار بار مطالعہ انسانی ذہن کو اصل حقائق سے دور کردیتا ہے۔ وہ عبارت کی تہہ میں پوشیدہ اس ذہنیت کو نہیں دیکھ پاتا جو اس کی بنیاد ہے۔ سوال یہ نہیں کہ عبارت کیا ہے؟ سوال یہ ہے کہ عبارت کیوں کر معرضِ وجود میں آئی؟ مقصدِ تحریر کیا ہے؟ میر و غالب کا نیا معنیاتی نظام یقیناً تلاش کیا جانا چاہیئے، مگر ان قدروں کو فراموش نہیں کیا جاسکتا جنہوں نے اشعار کی شکل میں ایک نیا جنم لیا ہے۔ ذہنِ انسانی کوئی کمپیوٹر نہیں بلکہ

ایک اجتماعی وحدت کے اصول پر کام کرتا ہے۔ سیاسی معاشرہ کا پروردہ ذہن اقدارِ حیات کے فطری اور دائمی مفہوم کا تعین ناممکن ہے۔ دراصل ہر قوم کی متنیت کا مزاج و معیار اس قوم کی تاریخ اور ثقافت کا ورثہ ہے، جسے مابعد جدیدیت کے تحت گلوبلائز کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے تاکہ امریکی اسٹاک ایکس چینج مارکیٹ کی طرح حق وصداقت، جذبہ واحساس، فن وفلسفہ، تہذیب وثقافت کا معیار مقرر کرنے کا حق واختیار مغربی دانشوروں کو حاصل ہو سکے۔ عینیت پسندانہ شعور کسی بھی خیال اور نظریئے کو سیاسی، سماجی اور معاشیاتی فلسفہ کے ذریعہ ہی کنٹرول کرتا ہے۔ سیاسی طرزِ عمل جمہوری ہے اور سماجی شعور، سیاسی، تجارتی اور معاشی تصورات بھی سیاسی معیشت (Political economy) کے محکوم ہیں۔ تصوراتِ فن سیاسی طور پر اتنی گہرائی میں پیوست ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا ردِ تشکیل نظریات کا اطلاق روایتی تفہیم کی جذباتی صداقتوں پر نہیں کیا جا سکتا۔

ردِ تشکیل نظریہ دراصل تجریدیت کی تفہیم کے لئے بہت مناسب ہے۔ ایسا ادب اور آرٹ جسے بیانیہ نے تشکیل دیا ہے اسے کسی بھی صورت میں تجریدی تفہیم کے حوالے نہیں کیا جا سکتا۔ باوجود اس کے کہ تجریدی فکر وعمل خود بھی بیانیہ کی ایک شاخ ہے۔ حالانکہ فلسفۂ نفسیات میں تجریدیت کو بیانیہ کا مخالف بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ مگر اسے درست نہیں کہا جا سکتا۔ کوئی بھی بیان خواہ وہ ''غیر بیانیہ'' ہی کیوں نہ ہو، بیانیہ سے جدا نہیں ہو سکتا۔ ورنہ اس کا وجود ہی ڈی کوڈ (Decode) نہیں ہوگا۔ کائنات میں کوئی شے مجرد نہیں۔ قلب ونظر کا وجود ہے اس لئے تصورات وخیالات بھی ہیں۔ جو لوگ اجتماعیت سے گریزاں ہیں وہ خود بھی اجتماعیت کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ مجرد تنہائی کا عمل خیالی اور نظریاتی ہے لہٰذا Abstract Art کے تحت پیش کی گئی کسی بھی تحریر کی تفہیم کبھی مکمل نہیں ہوتی۔ ہر شخص اپنی ذاتی فہم وفراست کے مطابق آزادیٔ رائے کا حق رکھتا ہے۔ جس سے لفظوں کی معنویت کے اجتماعی شعور اور روایتی تفہیمات پر زوال آتا ہے۔ کم ذہن، نااہل اور مفاد پرست افراد اپنی اکثریت کے سبب برتری حاصل کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ تجریدیت کے تحت ایک ایسی دلیل (Logic) کو فروغ ملتا ہے جس کی کوئی اخلاقی بنیاد نہیں ہوتی۔ نفس اور مادہ کا

تغیراتی شعور، ذات انا (Ego) کی اظہاریت تک محدود ہوتا ہے جیکس دریدا کی کتاب The Concept of Septemser امریکی استعماریت کے خلاف ایک نقلی صورتِ حال کو واضح کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سیاسی معاشرتی زندگی کے تحفظ اور بقا کے لئے صارفیت کسی بھی اخلاقی اور انسانی نظریۂ حیات کو ذاتی اور قومی مفادات پر قربان کرسکتی ہے چونکہ حق وانصاف کا کوئی بھی تصور احتسابِ عمل کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ لہٰذا دریدا کے احساسات ڈوبتے سورج کی خوشنما کرنوں کی طرح صارفیت کے اندھیرے میں غرقاب ہوتے نظر آتے ہیں۔

مابعد جدیدیت منتشر الخیال نظریاتِ فکر کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس کی تشریح وتوضیح کے لئے ردِ تشکیل نظریہ صارفی سماج کو ایک ایسا پلیٹ فارم مہیا کرتا ہے جہاں ہر شخص اپنے احساسات کے اظہار میں آزاد ہوتا ہے۔ مقصد یہ نہیں کہ حقیقت کو دریافت کیا جائے بلکہ متن کی نئی تفہیم کی تلاش پر زور دیا جاتا ہے تا کہ فن، فنکار، ناقد اور قاری کی انفرادیت مستحکم ہو سکے۔ صارفی اور سیاسی سماج میں انفرادیت ہی افراد کی شخصی خصوصیت کی ضمانت ہے۔ نثری نظمیں، تجریدی ناول اور علامتی افسانہ کا بار بار مطالعہ نئے معنیاتی نظام کی تشکیل میں معاون ہوتا ہے۔ سبب یہ کہ تجریدیت کا وجود علامیاتی تفہیم پر قائم ہے۔ چونکہ علامتوں کا مفہوم مختص نہیں ہوتا اس لئے متن کے ایک سے زیادہ معنی برآمد ہو سکتے ہیں۔ ادبیاتِ مشرق میں مجاز سے حقیقت تک کا سفر کثرت میں وحدت کی تلاش پر ختم ہوتا ہے لیکن گلوبلائزیشن کے دورِ جدید میں فن وفلسفہ، نفس اور مادہ کی تاجرانہ ضرورتوں کے مطابق اپنی اہمیت وافادیت ثابت کرتا ہے۔ ادب وفن سائنٹفک ذہن اور نفسیاتی شعور کی پیداوار بھی نہیں ہیں۔ لہٰذا انہیں مادی حقیقتوں کے میکانکی تصورات کی مدد سے سمجھنا بذاتِ خود غلط ہے۔ علامت کا تعلق چونکہ انسان کے نفسیاتی ذہن اور تاجرانہ شعور وعمل سے ہے، اس لئے انہیں ادب وفن، خصوصاً مشرقی ادبیات کی تفہیم کی نمائندگی کا حق نہیں ہے۔ یہاں یہ بات شاید برمحل ثابت ہو کہ سینکڑوں علماء اور فقہاء نے قرآنِ کریم کی تفسیر بیان کی ہے اور افہام وتفہیم کے راستے ہموار کئے ہیں لیکن ان کے عمل کو ردِ تشکیل سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ عدالتوں میں

قانونی متن (Text) روزانہ مطالعہ میں آتا ہے لیکن اسے بھی ردِ تشکیل نظریئے کا ترجمان نہیں کہا جائے گا۔ سبب یہ کہ معیارِ صداقت وعمل کو ہر کس وناکس کے ذمّے نہیں چھوڑا جاسکتا۔ جبکہ دریدا قاری کے معنیاتی نظام کا قائل ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جمہوری نظمِ سیاست میں قاری کو جو ایک ووٹ کی آزادی حاصل ہے وہ اسے ادب میں بھی رائج کرنا چاہتا ہے مگر وہ نہیں جانتا کہ اگر ہر شخص اپنی آزادیٔ رائے کو مقدم سمجھنے لگے تو اس دنیا میں نفسانفسی کے سوا اور کیا باقی رہ جائے گا؟

............☆☆☆............

## شیرازہ اُردو "صوفیانہ موسیقی اور کشمیر نمبر"

اِس خصوصی اشاعت میں صوفیانہ موسیقی کی ابتداء، اِس کا تدریجی سفر، اساتذہ کے کوائف، صوفیانہ موسیقی ہیں گایا جانے والا عارفانہ کلام، اِس سے بجائے جانے والے ساز، سرکردہ اساتذہ کے ساتھ انٹرویو، نادر ونایاب تصاویر، نوٹیشن اور دیگر اہم دستاویزات شامل ہیں۔

اِس پتے پر منگوائیں:

☆ کتاب گھر، سرینگر/ جموں/ لیہہ/ لداخ

☆......پروفیسر قمر جہاں

# فکشن تنقید میں خواتین کا حصہ

اگر میں یہ کہوں کہ موجودہ عہد فکشن کا عہد ہے تو غلط نہیں ہوگا۔ غور کیا جائے تو فکشن کی کائنات کل اور آج میں کافی کچھ بدل چکی ہے اور بہت لامحدود ہو چکی ہے۔ مختلف تحریکات، سیاسی، ثقافتی اور معاشرتی اثرات، عصری آگہی وحسّیت، بدلتے ہوئے زمانے کی روش اور ذوق ومزاج ان سب نے مل ملا کر فکشن کی دنیا کو اس قدر ہمہ گیر بنا دیا ہے کہ آج کوئی بھی قاری یہ دعویٰ نہیں کر سکتا ہے کہ اس نے بہت کچھ پڑھ لیا ہے۔ بہت سارے حصّے تو ابھی بھی کورا کاغذ بنے ہوئے ہیں۔

بہت پہلے رسالہ 'نئی دہلی ۱۹۷۵ء) کے خواتین نمبر میں ایک مقالہ بعنوان ''خواتین اور تنقید نگاری'' پروفیسر سیدہ جعفر کا پڑھنے کو ملا تھا مگر بطور خاص 'فکشن کی تنقید میں خواتین کا حصہ' یقینی ایک اچھوتا عنوان ہے، یہاں اگر میں یہ کہوں کہ فکشن کی تنقید ہمارے یہاں وہ موضوع ہے جس پر ابھی بہت کچھ لکھنے کی ضرورت ہے تو غلط نہ ہوگا۔

فکشن سے خواتین کی دلچسپی ہمیشہ رہی ہے اور بلا شبہ خواتین کے نام اردو فکشن اور شاعری کے باب میں کافی نمایاں ہیں۔ لیکن تنقید کی کائنات میں خواتین ذرا کم ہی داخل ہوتی ہے اور پروفیسر علیم اللہ حالؔی کے الفاظ میں تنقید سے ان کی (خواتین کی) دلچسپی اور اس میدان میں ان کی خدمات جس حد تک ہیں، ان کا بھی صحیح اعتراف نہیں ہو سکا ہے۔ (رسالہ انتخاب، ۱۲۷ از بیاں اپنا صفحہ ۸۲)

اردو فکشن کی تنقید میں ہمارے پیش نگاہ سب سے پہلا معتبر نام ممتاز شیریں کا

ہے۔ فکشن سے متعلق ان کے جو تنقیدی محاکمے ہیں وہ واقعی بڑے معتبر اور دور رس ہیں۔ بقول سلیم شہزاد:

> ''ممتاز شیریں کی تنقید اس صدی کی چھٹی دہائی کے اوائل میں جتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی دیتی ہے۔ ان سے پہلے یا ان کے عصر میں تو کیا ان کے بعد یعنی آج لکھی جانے والی جدید افسانے کی تنقید بھی اتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی نہیں دیتی۔ تنقیدی فکر و شعور کے انضباط اور تنقیدی لہجے کے اعتبار نے ممتاز شیریں کو اردو افسانوی تنقید میں ایک معیار اور مقام پر فائز کر دیا ہے۔''

(مضمون ''ممتاز شیریں کی تنقید'' از سلیم شہزاد، بیسویں صدی میں خواتین ادب صفحہ ۲۸۱)

محترمہ خود بھی افسانے لکھتی تھیں، 'اپنی نگریا'، 'میگھ ملہار' اردو افسانوی مجموعے ان کے نام سے ہیں جن سے فکشن سے ان کی گہری وابستگی کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ یوں موصوفہ نے دیگر موضوعات پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالی ہے مثلاً ''سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی'' ترقی پسند ادب، پاکستانی ادب کے چار سال، کشمیر اداس ہے (محمود ہاشمی کا رپوتاژ) وغیرہ، لیکن خصوصی شغف انہیں فکشن کی تنقید میں ہے۔ لہٰذا موصوفہ کی تنقیدی خدمات کا گراں بہا حصہ فکشن پر استوار ہے۔ تنقیدی مجموعہ 'معیار' (سنہ اشاعت ۱۹۶۳ء) کے بیشتر مضامین اور منٹو: نوری نہ ناری (مبسوط کتاب) جسے ان کی وفات کے بعد آصف فرخی نے ترتیب دے کر ۱۹۸۵ء میں کراچی سے شائع کیا، ممتاز شیریں کی تنقیدی بصیرت کا وہ شاندار نمونہ ہے جس میں منٹو کے ساتھ ساتھ خود ممتاز شیریں کے امتیازات بھی نمایاں ہیں۔ محترمہ کا پہلا تنقیدی مضمون بعنوان ''۱۹۴۳ء کے افسانے'' صمد شاہین اور ممتاز شیریں کی ادارت سے بنگلور سے نکلنے والے رسالہ 'نیا دور' میں پہلی بار ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مقالے سے ہی فکشن کی ناقد کی حیثیت سے اپنا نمایاں کردار ادا کرنے لگیں۔ فکشن سے ان کی غیر معمولی وابستگی کے ساتھ ان کا گہرا مطالعہ جس میں مغرب اور مشرق دونوں زبانوں کے فکشن نگاروں کے تقابلی جائزے کی صورت بھی سامنے آئی ہے۔ مثال کے لئے

ورجینا ولف کے ساتھ قرۃ العین حیدر کا موازنہ کرتے ہوئے وہ فرماتی ہیں:۔

''ورجینا ولف اپنے کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کا تجزیہ کرتی ہیں لیکن قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خود لکھنے والی کی ذہنی کیفیتیں، چھوٹی چھوٹی یادیں اور بکھرے بکھرے خیالات ہوتے ہیں۔ پھر منظر نگاری اور ایک رومانی فضا خیالات کا ایک آزاد تلازمہ ہے......''

ممتاز شیریں کے مضامین ۱۹۴۳ء کے افسانے، مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر، منٹو اور بیدی پر مغربی افسانے کا اثر، تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں، فسادات پر ہمارے افسانے، طویل مختصر افسانے، قدرت اللہ شہاب کے طویل افسانے'' پر تبصرہ 'منٹو کی تکمیل' پاکستانی ادب کے چار سال وغیرہ ایسے مقالات ہیں جن کے مطالعے سے فکشن سے متعلق موصوفہ کی غیر معمولی تنقیدی بصیرت کا نجوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ محترمہ نفسیاتی اور تقابلی تنقید میں غیر معمولی مہارت رکھتی تھیں۔ ان کی علمیت، تجزیاتی اندازِ فکر اور بے باک و پرخلوص اندازِ اظہار خاصے کی چیز ہیں۔ وہ اردو تنقید میں نئے تجربوں اور اسالیب کے دریچے کھولتی ہیں۔ معروف ناقد حسن عسکری کے الفاظ میں:

''یقیناً اردو تنقید میں ان کی خدمات گراں قدر ہیں۔''

(بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب صفحہ ۲۴۶) مرتب ڈاکٹر عتیق اللہ

ممتاز شیریں کے بعد دوسرا نام فکشن کی تنقید میں صفیہ اختر کا لیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ انہوں نے ممتاز شیریں کے مقابلے میں بہت کم لکھا ہے۔ محترمہ اپنی مکتوب نگاری کے لیے خاصی مشہور ہیں۔ 'زیر لب' اور 'حرف آشنا' کے مکتوبات جو اپنے خاوند جاں نثار اختر کے نام انہوں نے لکھے تھے۔ 'کرشمہ امن دل می کشد کہ جا اینجاست، کا درجہ رکھتے ہیں بلاشبہ وہ ایک تخلیقی فنکارہ تھیں مگر موت نے انہیں مہلت نہ دی۔ باب تنقید میں کل تین مضامین پر مشتمل ایک کتابچہ 'اندازِ نظر' کے نام سے منظر عام پر آیا ہے جس میں ایک مضمون تو جوش کی انقلابی شاعری پر ہے۔ بقیہ دو فکشن کی تنقید میں ہیں اور ان کے مخصوص اندازِ نظر کے ترجمان ہیں۔ پہلا ''شمن کا نفسیاتی ارتقاء'' اور دوسرا ''صبح ہوتی ہے'' جو کرشن چندر پر ہے۔ ان دونوں

مضامین میں انہوں نے نفسیاتی تنقید اور اشتراکی تنقید کے ملے جلے اثرات کا اظہار کیا ہے۔ عصمت کے ناول 'ٹیڑھی لکیر' کے مرکزی کردار شمن کا انہوں نے بڑا اچھا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس کردار میں Electra complex کی جو صورتیں دکھائی گئی ہیں وہ علم نفسیات سے محترمہ کی گہری دلچسپی کی مظہر ہیں۔ شمن کے کردار کی ساخت میں جو کج روی ہے اس کا رشتہ بچپن کے احوال وکوائف سے جوڑتے ہوئے اس کے نفسیاتی ارتقاء کو جس طرح اُجاگر کیا گیا ہے اس سے موصوفہ کی تنقیدی بصیرت اور نفسیاتی تنقید کا عکس کافی روشن ہو جاتا ہے۔ ساتھ ہی کرشن چندر اور جوش پر لکھتے ہوئے مارکسی اندازِ نظر کی حمایت نے اپنے عہد کی نمایاں تحریک (ترقی پسند تحریک) سے ان کی بھرپور وابستگی کا احساس دلایا ہے۔

ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ کا تنقیدی مجموعہ 'فن اور فنکار' اگرچہ نسائی تنقید میں ان کی اہمیت کا روشن استعارہ ہے مگر فکشن کی تنقید میں ان کی دلچسپی نہیں کے برابر ہے۔ صالحہ عابد حسین اور ڈاکٹر زریبہ ثانی وغیرہ نے بھی فکشن کی تنقید میں کم دلچسپی لی ہے لہٰذا ان کا ذکر ہمارے موضوع سے باہر ہے۔

اب ہم عہدِ حاضر میں آتے ہیں تو تحقیق وتنقید کے باب میں سب سے روشن نام پروفیسر سیدہ جعفر کا ہے۔ موصوفہ کی کل چار کتابیں تنقید میں شائع ہو چکی ہیں جن کی ترتیب اس طرح ہے:

(۱) فن کی جانچ، ان کا پہلا تنقیدی مجموعہ ہے جو ۱۹۶۵ء میں منظر عام پر آیا تھا، اس کے بعد (۲) تنقید اور اندازِ نظر (۱۹۶۷) (۳) مہک اور محک (۴) تفہیم وتجزیہ۔ ان کے علاوہ ان کے کہیں مضامین مختلف اہم رسائل کی زینت بن چکے ہیں۔

پروفیسر رفیعہ شبنم عابدی مہاراشٹرا کے شعبۂ اردو کی ریٹائر پروفیسر ہیں۔ آپ اہم شاعرہ بھی ہیں اور کئی شعری مجموعے شائع ہو کر پذیرائی حاصل کر چکے ہیں مثال کے طور پر "موسم بھیگی آنکھوں کا" (۱۹۸۵) "اگلی رت کے آنے تک" (۱۹۹۴)، آنگن آنگن پُروائی" (۲۰۰۹) "نئی گھٹائیں اُتر رہی ہیں" (۲۰۱۰)...... محترمہ کی گرفت فکشن کی تنقید پر بڑی اچھی ہے۔

اپنے تخلیقی سفر کی ابتدا میں وہ خود بھی افسانے لکھتی تھیں بعد میں شاعری کی طرف

رجوع ہوئیں، اور جیسے جیسے مطالعے میں وسعت اور ذہن میں پختگی آتی گئی تنقیدی نثر لکھنے کا شوق بڑھا۔ اس سلسلے میں محترمہ کا خیال انہیں کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیے:

"......جتنی خوشی مجھے ایک غزل یا نظم کہہ کر ہوتی ہے اس سے کہیں زیادہ مجھے نثر اور خاص طور تنقیدی نثر لکھ کر ہوتی ہے، تنقیدی نثر لکھنے کا نشہ ہی کچھ اور ہوتا ہے......"

(ماہنامہ تریاق، ممبئی دسمبر ۲۰۱۱ء صفحہ ۴۴)

بابِ تنقید میں محترمہ شبنم عابدی کی جو کتابیں سامنے آئی ہیں، ان کے نام ہیں:

۱۔ نظر نظر کے چراغ (۱۹۸۰ء) ۲۔ حرف حرف چہرے (۱۹۹۰ء) ان کے علاوہ انگنت کتابیں ان کے نام سے ہیں...... فکشن کی تنقید پر محترمہ کے چند مقالات میری نظر سے گزرے ہیں جن کے عنوانات ہیں: پریم چند کا لافانی کردار ہوری، معاصر اردو ناول: نئے تناظر، قراۃ العین حیدر کی تحریروں میں فنونِ لطیفہ کے تلازمات و مفروضات، کرشن چندر کی خوبصورت کہانیوں کے بدصورت پہلو، عصمت چغتائی، نسوانی کرب کی باغی آواز۔ بلاشبہ ان مضامین کے حوالے سے بحیثیت فکشن کی نقاد، ان کی ایک منفرد پہچان بنتی ہے...... منشی پریم چند کے ہوری پر بہتوں نے لکھتا ہے لیکن جس بھرپور اور توانا انداز میں، دلائل و براہین کے ساتھ مختلف اہم نکات کو سامنے لاتے ہوئے پروفیسر رفیعہ شبنم عابدی نے گفتگو کی ہے اس کی مثال دوسری جگہ ذرا مشکل سے ہی ملتی ہے۔ ہوری پر یہ ایک بھرپور مقالہ ہے۔ اسی طرح معاصر اردو ناول کا جائزہ بھی جہاں اپنے عنوان کے لحاظ سے تازہ تر ہے وہیں موضوع پر موصوفہ کی گرفت اور تنقیدی شعور بھی زبردست ہے۔ کرشن چندر کی خوبصورت کہانیوں کے بدصورت پہلو کی تلاش بھی خوب ہے اور یہ محض شاعرانہ انداز بیان نہیں فکشن کی تنقیدی بصیرت کا پُراعتماد مظہر ہے۔ قرۃ العین حیدر اور عصمت پر بھی کافی کچھ لکھا گیا ہے لیکن رفیعہ شبنم عابدی نے اپنی تحریروں میں ان نکتوں کی تلاش کی ہے جو دوسروں کی نگاہوں میں پوشیدہ ہیں۔ مختصر یہ کہ تنقیدی نثر لکھنے کا نشہ اُن پر واقعی اس طرح حاوی ہے کہ وہ بڑے خوبصورت انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہیں ساتھ ہی فکشن کی باریکیوں کو سمجھتے

ہوئے انہوں نے جو محاکمے پیش کیے ہیں وہ حرفِ آخر نہ سہی مگر حرفِ معتبر ضروری ہیں......
تحقیقی موضوعات سے متعلق درجنوں کتابیں ہیں جو فی الحال میرے موضوع سے متعلق نہیں ہیں لہٰذا ان کا ذکر یہاں تضیع اوقات ہوگا۔

پروفیسر آصفہ واسع سابق صدر شعبۂ اردو سندروتی مہیلا کالج بھاگلپور کا تحقیقی مقالہ بہار میں اردو ناول نگاری، بھی فکشن سے متعلق ہے جو آج سے بہت پہلے لکھا گیا تھا مگر اشاعت بہت بعد میں ہوئی ہے۔ اس کتاب میں تنقید سے زیادہ تحقیق کا پہلو نمایاں ہے، لہٰذا اسے ہم ایک اچھی تحقیق کے زمرے میں رکھیں گے۔ حالانکہ تنقید اور تحقیق ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں مگر ایک دوسرے میں ضم نہیں ہوتیں، فکشن سے پروفیسر آصفہ کی دلچسپی خاصی پرانی ہے، نیند میں جانے سے پہلے ناول کا مطالعہ ان کی بڑی اچھی عادت تھی مگر افسوس کا مقام یہ ہے کہ اپنے وسیع مطالعے کو انہوں نے صفحہ قرطاس پر اتارنے کی کوشش ذرا کم ہی کی ہے۔ فکشن کی تنقید میں محترمہ کے دو مضامین اور ہیں۔ پہلا منشی پریم چند بہ حیثیت سیرت نگار مطبوعہ آج کل دہلی اگست ۱۹۸۰ دوسرا ''بے جڑ کے پودے'' ایک مطالعہ مطبوعہ ''زبان وادب'' پٹنہ (۱۹۸۱)، ان کی روشنی میں پورے وثوق کے ساتھ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ محترمہ اگر اس پر باضابطہ توجہ دیتیں تو ان کا نام یقیناً ایک اہم نام ہوتا اس خاص باب میں، مگر وائے افسوس کہ ہماری خواتین کے تخلیقی وتنقیدی جوہر بھی غالب کے اس شعر کے مصداق ہوگئے ہیں۔

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

ڈاکٹر شہناز نبی جو فی الحال کلکتہ یونیورسٹی کے اقبال چیئر پر ہیں، ان کی ایک مختصر سی کتاب ''تانیثی تنقید'' کے نام سے ۱۲۸ صفحات پر مشتمل ۲۰۰۹ء میں منظر عام پر آئی ہے، اس میں کل نو مضامین ہیں جن میں دو بعنوان ''مرد ادیبوں کے فکشن میں عورت کا تصور اور کردار'' اور دوسرا ''خواتین افسانہ نگاروں کی تخلیقی حسیت'' بطور خاص فکشن کی تنقید سے ان کے شغف کا اظہار ہیں۔ ان کا ایک مضمون ''پریم چند حقیقت نگاری اور ہوری'' بھی کہیں مطالعے میں آیا ہے، ''سجاد ظہیر کا اشتراکی نظریہ اور خواتین قلمکار'' میں بھی سرسری طور پر فکشن

کا ذکر آ گیا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ فکشن کی تنقید کے باب میں یہ تحریریں روشن عبارت کا درجہ نہیں رکھتیں...... جبکہ خود شہناز نبی کا نام اردو شعر و ادب میں ایک تابندہ نام ہے، محترمہ کی انگنت کتابیں ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ لکھنے کا نشہ ان پر بھی حاوی ہے، مطالعہ بھی وسیع ہے اور کئی زمانوں کے ادب سے واقفیت ہے ع: آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا:

ساجدی زیدی، صغرا مہدی، قمر جہاں، ترنم ریاض، کہکشاں پروین، افسانہ خاتون اور زرنگار یاسمین نے فکشن کی تنقید کے فروغ میں اپنے شغف کا اظہار کیا ہے، تنقیدی مجموعہ ''تلاش بصیرت'' میں پروفیسر ساجدہ زیدی کا اردو فکشن کی تنقید اور اس کے تناظرات، فکشن کی تنقید پر ایک باوزن مقالہ ہے۔ ان کی بہن زاہدہ زیدی نے بھی متعدد مضامین لکھے ہیں اور ان کے دو مجموعے تنقید میں ہیں مگر ان کا موضوع ڈراما اور شاعری ہے۔ ڈاکٹر کہکشاں پروین (رانچی) نے اپنی کتاب ''منٹو اور بیدی...... تقابلی مطالعہ'' میں تقابلی تنقید کی اچھی مثالیں پیش کی ہے، منٹو اور بیدی جیسے عظیم قلمکاروں کے مابین اشتراک و امتیاز کی حدیں کھینچنا اور دونوں کی فنی عظمت کو متوازن رکھنا آسان کام نہیں تھا، مگر وہ اس راہ سے کامیاب گزری ہیں۔ زیر نظر کتاب میں تقابلی تنقید کے بعض حصے ان کے تنقیدی شعور کے بہتر عکاس ہیں۔ طوالت کے خوف سے مثال دینے سے گریز کر رہی ہوں۔ اسی طرح عہدِ حاضر کی مشہور و مقبول فکشن رائیٹر ترنم ریاض نے منٹو سے اپنی دلچسپی کا اظہار جس انداز میں اپنے مضمون بحوالہ منٹو نمبر مطبوعہ ''شاعر'' بمبئی دسمبر ۲۰۱۲ میں کیا ہے اس سے فکشن کی تنقید میں موصوفہ کی تنقیدی بصیرت ایک روشن مستقبل کی بشارت ہے۔

خواتین تنقید نگاروں کے باب میں چند نئے ناموں کا اضافہ ہوسکتا ہے اور فکشن کی تنقید میں امکانات کے دروازے زیادہ کشادہ ہیں، ان نئے ناموں میں ڈاکٹر کہکشاں تبسم، ڈاکٹر افسانہ خاتون، ڈاکٹر عارفہ بُشریٰ، ڈاکٹر صالحہ زریں، ڈاکٹر شاذیہ عمیر وغیرہ ہیں۔ ان کے سفر کا بس ابھی ابھی آغاز ہوا ہے لہٰذا قبل از وقت کچھ کہنا مشکل ہے، مگر اتنا تو ضرور ہے کہہ سکتے ہیں کہ تنقید میں خواتین کی دلچسپی اب بڑھی ہے اور بہ حیثیت مجموعی اردو میں نسائی تنقید کا افق روشن ہوتا نظر آ رہا ہے۔

☆☆☆

☆......ڈاکٹر مولا بخش

# ماحولیاتی تنقید: نیا تنقیدی مخاطبہ

اب ادبی متون کی قرأت کسی ایک رجحان، نظریہ، آئیڈیولوجی یا سیاق کی رو سے کرنا محال ہو گیا ہے کیونکہ آج کا قاری متن سے مکالمہ کرتے ہوئے یہ سوال متن سے کرتا نظر آتا ہے کہ اے متن تیری سیاست کیا ہے؟ یہی وجہ ہے کہ تنقید کی دنیا میں مختلف النوع اقسام کی ترجیحات ایک اٹل قانون بن چکی ہیں۔ بعض ترجیحات یا نظریات اپنی شدت پسندی کی وجہ سے رد کر دی جاتی ہیں تو بعض ترجیحات کی بنیادیں معروضیت یا کلی قرات پر استوار ہوتی ہیں۔ اسی باعث تنقیدی متون کے قارئین کے بڑے حلقے میں اسے قبولیت کی سند مل جاتی ہے۔ تنقیدی مکاتب فکر جیسے رومانی، جمالیاتی، تاثراتی ، مارکسی، تاریخی، تخلیقی، فلسفیانہ، ہیئتی، اسلوبیاتی، نو تاریخی، نفسیاتی، آرکی ٹائپی ، اساطیری، ثقافتی، عملی اور نئی تنقید وغیرہ سے الگ مابعد جدید دور میں ماحولیاتی تنقید کہ جس نے حال ہی میں ادب کے مطالعے میں ماحول، فضا، منظر، فطرت، ثقافت، رہن سہن کے طور طریقوں، مقامیت، دیہی جمالیات (جنہیں ایک لفظ (Ecology) ماحولیات سے موسوم کیا گیا ہے) نے اپنی ترجیحات مقرر کر لینے کی وجہ سے ایک الگ تنقیدی مکتبۂ فکر کا روپ دھار لیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ اردو میں فی زمانہ (Ecocriticism) ماحولیاتی مطالعہ یا ماحولیاتی تنقید کی مثالیں عنقا ہیں۔ تاہم کچھ ایک ناقدین نے اس ضمن میں اپنی دلچسپی دکھلائی ہے جن پر آگے گفتگو کی جائے گی لیکن ماحولیاتی تنقید جس طرح کے ادب کی تلاش پر زور دیتی ہے اس ادب کی تلاش قلی قطب شاہ تا حال کے شعرا اور شاروں کے یہاں ایک دلچسپ نتیجہ برآمد کرنے والی تنقیدی

سرگرمی ثبات ہو سکتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اردو میں ناقدین نے اپنے ادب میں تشکیل پذیر اس رجحان کی طرف اس طرح سے توجہ نہیں دی جس طرح کے ادب کے مطالعے پر مغرب کے ماحولیاتی نقاد اصرار کر رہے ہیں لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہندوستانی ذہن ابتدا تا حال ثقافت سے زیادہ فطرت پر توجہ دیتا رہا ہے۔ لہٰذا ماحولیات یعنی منظر نگاری اور فضا کی تشکیل یعنی کائنات میں موجود قدرت کے مظاہر اس کے ادب کے معنی خیز کردار رہے ہیں، جن کا مطالعہ اردو ادب کے ناقدین (Buy one get one) ایک کے ساتھ ایک مفت کی طرح کا رویہ اپناتے ہوئے کرتے آئے ہیں۔ یعنی کسی متن کا جائزہ لیتے وقت عموماً منظر نگاری پر بھی ہلکی سی روشنی ڈالنے کی روایت ہماری تنقید میں رہی ہے، جسے مغرب نے ایک رجحان یا تنقیدی مکتبۂ فکر میں بدل دیا ہے۔

ایک نئے طرزِ مطالعہ کے بطور ہمیں ماحولیات (Ecology) لفظ سے آشنائی حالیہ صدی میں بعض سائنسی علوم کے ذریعے ہوئی ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ ماحولیاتی تنقید کا ایک طرف اگر فطرت اور ثقافت سے تعلق ہے تو دوسری طرف یہ سائنسی علوم اور انسانی علوم سے بھی وابستہ ہے۔ گویا کہ اب ادب، سائنس اور انسانی علوم جیسے ایک ہی پلیٹ فارم پر آگئے ہیں اسی لیے آج ادب اور غیر ادب پر بات کرنا (جیسا کہ جدیدیت اِس فرق پر زور دیتی تھی) بہت مشکل معلوم ہو رہا ہے۔ ماحولیاتی تنقید ادبی طریق کاروں یعنی بیان و بدیع کی امتیازی شکلوں کے ساتھ ساتھ دیہی زندگی کے پیکروں، ماحول، فطرت اور مناظر کی پیش کش کی نوعیت کیا ہے پر زور دیتی نظر آتی ہے۔

اپنی کتاب ''The Ecocriticism Reader'' میں گلوٹفیلٹی (Glotfelty) نے لکھا ہے:

> ''ماحولیاتی تنقید کیا ہے؟ عام لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ماحول اور ادب کے رشتے کا مطالعہ ہے جیسے تانیثی تنقید زبان اور ادب کی جانچ پرکھ صنفی افتراقات کی بنیاد پر کرتی ہے اور مارکسی تنقید پیداوار کے ذرائع اور اقتصادی طبقات کی تلاش متن میں کرتی ہے، اسی

طرح ماحولیاتی تنقید ادب میں 'ارض مرکزی' 'Earth-Centered'
طریقِ مطالعہ پر زور دیتی ہے۔"[1]

گلوٹفیلٹی نے 'ارضِ مرکزی' مطالعہ کو ماحولیاتی مطالعے کا اہم اختصاص قرار دیا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ ہندوستانی اساطیر اور مذہب میں زمین، ارض اور دھرتی کو 'ماں' یعنی فطرت کا جیتا جاگتا مظہر قرار دیا گیا ہے۔ لوگ اپنے ملک کو 'بھارت ماتا' کے نام سے جانتے اور پہچانتے ہیں۔ اردو شعرا نے بھی ابتدا تا حال زمین اور دھرتی کو بطور شعری استعارہ اپنے متون میں برتا ہے۔ حال ہی میں ظفر گورکھپوری کی غزلوں کا مطالعہ راقم نے ارض مرکزی پیراڈائم کے تحت بعنوان 'دھرتی کے دکھ کا غزلیہ اظہار' کیا ہے:

"بولی / بھاشا / نسل اور رنگت / خطّہ، کلچر، ریت، روایت / ذات، وراثت...... قدم قدم پر سو دیواریں / ہر دیوار تلے اک نگری / ہر نگری میں کئی نگر / گھر گھر جانے کتنے گھر...... نفرت کی تلوار سے مجھ کو / اور کہاں تک کاٹو گے / میرا آنگن بانٹنے والو میرا دکھ کب بانٹو گے

نظم "پیاس" کی چند لائنیں ملاحظہ فرمائیں:

زمیں کے نیچے پانی کم ہے / پانی لمحہ لمحہ اور بھی کم ہو رہا ہے / زمین سورج کے غصے کے نشانے پر ہے...... گھڑا خالی ہے / بچہ گود میں ہے / کوئی بچے کو لے اور گھڑے میں ڈال دے دو بوند پانی / بڑی ممتا ہے / لیکن / پیاس اس سے بھی بڑی ہے

نظم "طوفان اس قدر مجبور کیوں ہے" کا شعری کردار اپنی بزدلی پر خود ہی ملامت کرتے ہوئے یوں نظر آتا ہے:

مجھے غصہ نہیں آتا / بنا ہوں جانے کس مٹی کا میں بھی / مرے اطراف / ڈاکو، چور، قاتل، ٹھگ لٹیرے / موت کے سائے...... میں سب کچھ دیکھتا ہوں

نظم "مرے وجود میں اک نہر ہے" میں انسانی وجود کو زمین کہا ہے:

مری زمین پہ جو بھی ہے / رنگ یا سبزہ...... / جڑیں تمام کی مجھ میں ہیں......

اور اب غور کیجیے کہ ظفر مندرجہ ذیل نظم میں کس مٹی اور کس زمین کی طرف ہماری توجہ منعطف کرر ہے ہیں:

''لال لال مٹی''...... ہرے بھرے / گاؤں کی......لال لال مٹی / بچ گئے ریوڑ / سلامت ہے چھپر / مٹی میں کھیلیں گے بچے برس بھر / سرحد سے گھوم گئی / باڑھ سکھی آکر / کٹنے سے بچ گئی بال بال مٹی / لال لال مٹی (گیت)

مذکورہ نظموں کے علاوہ اپنی نظم ''کدھر گئی بارش''، ''کھلا ہوا دروازہ''، ''پانی میں اترو تو جانو''، ''مٹی اس کی جانب لپکے'' اور اپنے دوہوں میں بھی ''ماٹی'' اور زمین سے متعلق تلازموں کا خوبصورت استعمال کیا ہے:

کھلی زمین، پھیلا گگن، جیون کا آکار
تیرے میرے خوف ہیں سرحد اور دیوار

اب تک نظموں اور غزلوں کے جتنے اشعار اور بند نقل کیے گئے ہیں ان سے یہ ظاہر ہوا کہ ظفر گورکھپوری کی نظمیہ یا غزلیہ اظہار کا بنیادی ساختیہ دھرتی کے دکھ کا اظہار یعنی مادری تہذیب ہے۔ نظم ''دھرتی کا دکھ'' میں دھرتی (ماں) کے دکھ کو بانٹنے والا کوئی نہیں ہے کچھ اسی طرح کی حقیقت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اُسے بانٹنے والوں پر طنز کیا گیا ہے۔ نظم ''پیاس'' دنیا میں تبدیلیٔ موسم اور ماحولیاتی تغیر کو نشان زد کرتی ہے۔ یہاں پیاس کو ممتا سے بڑی حقیقت قرار دینے کا سیدھا مفہوم یہ ہے کہ دھرتی کا ماحول اور مزاج بہت جلد بدلنے والا ہے۔ اس کے بعد والی نظم میں مٹی کو محاوراتی سطح پر رکھ کر دیکھا گیا ہے۔ یہاں مٹی کسی خاص خطے کے لوگوں کے مزاج اور تہذیب کا استعارہ بنی ہے۔ لال لال مٹی بھی مقامی اور دیسی تہذیب کا بلیغ استعارہ ہے۔ ان کے مجموعے ہلکی، ٹھنڈی، تازہ ہوا سے ماخوذ اشعار تو صریحاً ماحولیات Ecology سے متعلق سرکاری اور دنیا کے ان سائنس دانوں کی ماحولیاتی تحفظ سے متعلق انتباہ معلوم ہوتے ہیں کہ جن میں دھرتی کے خاتمے کا اعلان ہوتا ہے۔ ان شعروں میں کہ جو ان کے حالیہ مجموعے سے نقل کیے گئے ہیں، کچھ اسی قسم کے خوف کا اظہار ہوا ہے اور دھرتی کے دکھ کا مضمون ہی حاوی نظر آتا ہے۔''[2]

ہماری یہ دھرتی ہم انسانوں کے لیے کتنی بڑی سوغات ہے، اس حقیقت کو اپنے مجموعے 'زمین لاپتہ رہی' میں حنیف ترین نے بڑے ہی فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کے اس مجموعے میں شامل نظم بعنوان 'دھرتی کا اپہار ملا جب' اسی حقیقت پر دال ہے:

''خود میں اتر کر میں رویا تھا/ باہر منظر/ پھوٹ پھوٹ کر اتنا رویا/ ہر
شے ڈوب گئی تھی/ اور میں اس پل/
اپنے تن کی کشتی کھیتا/ سات سمندر پار گیا تھا/ سورج، تاروں اور امبر نے/
گلے لگا کر/ دھرتی کا اپہار دیا تھا/
سب کچھ مجھ پر وار دیا تھا'' ۔۳

یعنی ادب میں فطرت کی نمائندگی کیونکر ہوئی ہے۔ گزرتے وقت کے ساتھ بیابانوں، تالابوں، جھیلوں، صحراؤں، پہاڑوں اور سمندروں کا تصور کیوں کر بدلا ہے۔ ماحولیاتی نقاد ادبی متون کے ذریعے ان مسائل پر روشنی ڈالتا ہے۔ کچھ چند ایک اشعار زمانۂ حال کے شعرا کے متون سے ملاحظہ فرمائیں:

فطرت کو استعارہ بنانے کا نقصان کیا ہو سکتا ہے مظفر حنفی سے سنیے:

کسی کو کیا خبر ہو گا اگر ذرے میں صحرا ہے
اگر قطرے میں دریا ہے تو دریا کون دیکھے گا
(مظفر حنفی)

اس نوع کے دیگر اشعار ملاحظہ فرمائیں:

میں تیری آبادی ہوں
تو کس دشت کو جاتا ہے
(عتیق اللہ)

تم نے کیوں بارود بچھا دی دھرتی پر
میں تو دعا کا شہر بسانے والا تھا
(پروین کمار اشک)

جس پر کھڑے تھے رات وہ ٹیلا کدھر گیا
ساحل کھسک گیا کہ سمندر بکھر گیا

(شمیم عباس)

عجب نہیں کہ نئے راستے نکل آئیں
کسی نے راستہ روکا ہے بہتے پانی کا

(عالم خورشید)

وہ سردیوں میں پہاڑوں پہ لے گیا تھا مجھے
میں اس کو جون میں دلی بلانے والا ہوں

(راشد انور راشد)

میری زمین میرے آسماں سے اچھی ہے
یہ کربلا نہ بنے تو جناں سے اچھی ہے

(خالد عبادی)

اک حقیقت کہ تاروں کو دھرتی پہ لانے میں ناکام ہیں
آسمانوں کی جانب بھریں ہم نے یوں تو اڑانے گئی

(شہباز ندیم ضیائی)

موجوں نے کہا پانی ہم نے بھی سنا پانی
طوفان اٹھا دل میں آنکھوں سے بہا پانی

(کوثر مظہری)

شاخ میرے شجر کی ہری چھوڑ دے
اے خزاں اپنی جادوگری چھوڑ دے

(ملک زادہ جاوید)

دی بھائیوں نے مجھ کو حصے میں بوڑھی ماں
دوزخ میں جا کے بیٹھے ہیں جنت کو چھوڑ کے

(مشتاق صدف)

وہ خدا جس کو جہاں چاہے ڈبو دے پھر بھی
میری کشتی کو سمندر پہ اٹھائے ہوئے ہے

(خورشید اکبر)

یہ دنیا اب کسی قابل نہیں ہے
قیامت کو بلانے جا رہا ہوں

(فرحت احساس)

جس بیاباں میں ہوں میں آبلہ پا
وہ بیاباں میری سچائی ہے

(فرحت احساس)

میری زمین میرے ساتھ چلتی ہے
وگرنہ میرے لیے تھا تو در بدر ہونا

(مہتاب حیدر)

مٹی دھوپ ہوا پانی کی اشکوں بھری دعائیں لے کر
میرے گاؤں کی بیٹی اپنے بابل سے رخصت ہوتی ہے

(عنبر بہرائچی)

آپس میں ہی بانٹ کے رکھ لی ساری شعر زمین
ہر شاعر کے پکے دشمن اک غالب اک میر

(خالد محمود)

شعرا کی غزلوں سے یہ مثالیں مکمل نہیں ہیں۔ سچ یہ ہے کہ اس وقت شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس کے یہاں ماحولیاتی تطہیر کی فکر مندی قلم بند نہ ہوئی ہو۔ یہ اشعار غیر شعوری طور پر نقل کیے گئے ہیں۔ اب کچھ معاصر شعرا کی نظموں سے بھی کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

جمال اویسی بنیادی طور پر نظم کے اور غزل کے بھی شاعر ہیں۔ ان کی نظموں کے مجموعے ''نظم نظم میں'' بہت سی نظمیں ایسی ہیں جن کو ماحولیاتی تحفظ اور تطہیر نیز اس نوع کی فکر مندی کے سیاق میں پڑھا جا سکتا ہے۔ جیسے 'شہر کا نوحہ'، 'جنگلوں کا سفر'، 'جنگل کی تہذیب'، 'جنگل'، 'گھنے بنوں میں شام'، 'زمین کے لیے ایک نظم'۔ 'جنگلوں میں سفر' سے ماخوذ ایک حصہ ملاحظہ فرمائیں:

آبشاروں سے نکل کر پتھروں پہ دوڑتے
خوبصورت جنگلوں میں پانیوں کا شور ہے
دور تک پھیلا ہوا ہے سلسلہ چٹان کا
سرمئی ہے رنگ کہساروں کا وقت شام ہے
اور ان کے درمیان میں ہوں سفر کرتا ہوا
جنگلوں کی خامشی پیغام دیتی ہے کہ رُک!
قلب سے میرے نہ شاید پھر ترا ہوگا گزر
کچھ یہاں آرام کر!''
میں نے پیڑوں کو ترستی آنکھ سے دیکھا مگر
پاؤں کو رکھا برابر گامزن منزل کی سمت ہے

یہاں واضح طور پر فطرت کی طاقت کا احساس دلایا گیا ہے اور آدمی سے اس کے مضبوط رشتے کا احساس دلایا گیا ہے جو اس سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ راشد انور راشد کے مجموعے 'کہرے میں ابھرتی پرچھائی' میں شامل نظمیں 'جھیل اور دائرہ'، 'پرندہ اور گھونسلہ'، 'قیس اور صحرا'، 'مون سون کی بارش' وغیرہ کا مطالعہ ماحولیاتی سیاق میں کیا جائے تو ہم نظم کی زیریں

ساخت میں مضمر معنی تک پہنچ سکتے ہیں۔ 'پرندہ اور گھونسلہ' سے ماخوذ نظم کا حصہ ملاحظہ فرمائیں:

شفق کی لالی دیکھوں آسماں سے ہو رہی رخصت
دھندلکا شام کا اب پھیلتا جاتا ہے ہر جانب
ہوا خاموش رہ کر بھی کوئی دھن چھیڑ دیتی ہے
پرندے غول میں اپنے ٹھکانوں کی طرف پلٹے
اجالے میں کہیں بھٹکیں، اندھیرا ہوتے ہی لیکن
خموشی سے یہ اپنے گھونسلوں کو لوٹ جاتے ہیں ۵

یہاں واضح طور پر انسان اور فطرت کے موازنے کے ذریعے اپنی تطہیر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ پرندہ اور گھونسلہ یہاں اپنی جگہ ایک فطرت کا مظہر ہے استعارہ نہیں اور بہت بڑی سچائی کی تعلیم کا مرکز ہے۔ 'سورج کے گھر کا چولہا' نظم میں فرحت احساس نے فطرت کے کھیل کو مابعد الطبیعاتی انداز میں اور ایک بہت بڑی سچائی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

ہوا / گلابوں کی پتیوں / اور تتلیوں کے پروں کو / سوکھی ہوئی فرومایہ ٹہنیوں کو / تمام روئے زمیں پہ / خلق خدا کے / بے کاروبار سائے / تمام آبادیوں کی بیکار / سادہ کاغذی ردیوں / اور ساری کھوئی ہوئی صداؤں کی دھجیوں کو / اکٹھا کرنے میں منہمک ہے / کہ ان سے / سورج کے گھر کا / چولہا جلا کرے گا۔ ۶

پرتپال سنگھ بیتاب کی نظمیں مثلاً 'ایک ٹوٹا ہوا طیارہ'، 'یہ بنجر زمین'، 'پہاڑ، سائنس اور فرشتہ'، 'چڑیا گھر میں ایک جانور' اور 'زلزلہ کب آئے گا' ماحولیاتی مطالعات کا بلیغ متن قرار دیا جاسکتا ہے۔ مثلاً نمونے کے طور پر پہاڑ، سائنس اور فرشتہ ملاحظہ فرمائیں:

اس پہاڑ پر / کب سے تیشہ چلا رہا ہوں / جتنا یہ کٹتا ہے / اس سے زیادہ
بڑھ جاتا ہے / حالانکہ میری سوچ پر / سائنس کی مہر ثبت ہے / پھر بھی
منتظر ہوں / کسی ایسے فرشتے کا / جو اس پہاڑ کو / اپنے ہاتھوں پہ اٹھا لے

جائے/اور میرا راستہ صاف ہو [7]

نظم میں فطرت کو مسمار کرنے اور سائنس کے زعم میں اندھے ہو کر ایسی ثقافت کا خواب دیکھنے پر مہذب طنز کیا گیا ہے۔ جہاں فطرت سے چھیڑ چھاڑ کو اپنی بڑائی سمجھا جاتا ہے۔ نظم کے اخیر میں جو لائن استعمال کی گئی ہے وہی لائن دراصل دنیا کی بربادی کا پیغام سنا رہا ہے۔ 'میرا راستہ صاف ہو' یہی سوچ تو جنگلوں اور درختوں کو موت کے گھاٹ اتار رہا ہے۔ یعنی انسان اپنے ہاتھوں سے اپنا گلا کاٹ رہا ہے۔ غزل کے ایک اہم شاعر عزیز نبیل نے اپنی طرح سے دنیا سے ہریالی کے غائب ہوتے چلے جانے اور ماحولیاتی شعور کی کمی پر افسوس ظاہر کرتے نظر آتے ہیں:

یہ کیسا قحط مناظر کا دور ہے یا رب
نہ عکس ہے نہ شباہت کوئی مکمل ہے
...... بھٹک رہا ہے ندیدوں کی طرح شام وسحر
مگر یہ حال کہ بے منظری مسلط ہے
پگھل چکے ہیں مناظر جھلس چکی ہے نظر
یہ کیسا قحط مناظر کا دور ہے یا رب [8]

نعمان شوقؔ کی نظمیں مثلاً ''موسم بہار کی پہلی نظم''، موسم بہار کی آخری نظم میں فطرت بطور ذریعۂ اظہار نہیں بلکہ مقصود بالذات ہے۔ یعنی فطرت یہاں ایک رہنما اور ہمدرد کا روپ دھار لیا ہے:

خوش آمدید/میرے دوست خوش آمدید/تمہیں تو آنا ہی تھا/کرنوں کی
سوغات بانٹنے کے لیے/جس طرح اُگنا ہوتا ہے سورج کو/بادل کو
برسنا ہوتا ہے/دھرتی کی پیاس بجھانے کے لیے/دھوپ کے لمس کے
بعد پگھلنا ہوتا ہے/پہاڑ کی چوٹی پر جمی برف کو [9]

رؤفؔ رضا کی نظم 'خاک زادے' میں آج کے سائنسی تجربات کے خبط پر طنز

کیا گیا ہے جس نے ماحولیاتی آلودگی میں اضافے کا ٹھیکہ لے رکھا ہے۔ دوسری طرف آج کے انسانوں کو ایک لمحے کے لیے فطرت پر غور کرنے کا موقع نہیں ہے:

ہم آسمانی رتھوں پر رخوش ہیں سوار ہو کر رسب راز کھل چکے ہیں ررفتار
زندگی ہے ررفتار ہی خدا ہے رلیکن یہ خاک زادے ردن رات چیختے
ہیں ر''وہ چاند گر رہا ہے'' ر''سورج چیخ رہا ہے'' رکوئی انہیں بتائے راس
برق منظری میں رسانسیں درست رکھیں ریا چیونٹیوں کو دیکھیں! ۱۰

معاصر غزل میں نظم گو اور غزل گو شعرا کی بہتات ہے جن کے یہاں ماحولیاتی آلودگی سے متعلق مضامین کے علاوہ اس کی تطہیر اور تحفظ نیز شعر و ادب میں فطرت کے آزادانہ وجود کے سیاق میں انسان کی کارکردگی اور اس کے تشخص نیز اس کے مسائل کے تجزیے ایک رجحان کی صورت میں سامنے آئے ہیں۔ برگد، شجر، پہاڑ، دریا، سمندر، جھیل وغیرہ جیسے اور بھی بہت سے ماحولیاتی مظاہر کو فن پارے میں بطور استعارہ نہیں یا علامت نہیں بلکہ 'فطرت' کے ایک ایسے عطیہ کے روپ میں برتا گیا ہے جو انسانوں کو گہرے راز سمجھاتے ہیں۔ یہیں پر ادب میں ایک ایسی تنقید کی ضرورت محسوس ہوتی ہے جس میں ان مسائل پر غور و فکر کرنے کے ضابطے اور پیمانے ہوں۔ ماحولیاتی تنقید کا یہی جواز ہے۔ نظموں کے حوالے سے آپ نے گفتگو ملاحظہ فرمائی۔ ساتھ ہی اس سے قبل غزل کے بہت سے شاعروں کے اشعار پر بھی آپ نے نظر ڈالی۔ جیسا کہ آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ مشتاق صدف کے شعر میں لفظ 'ماں' مہتاب کے شعر میں 'زمین' یا عنبر بہرائچی کے شعر میں مٹی، دھوپ، ہوا، پانی اور خالد محمود کے شعر میں زمین جو 'شعر زمین' بن گئی ہے کی کوئی مخصوص ذات یا دھرم نہیں ہے ویسے ہی جیسے 'آلودگی' کی کوئی ذات یا مذہب نہیں ہوتا ہے۔ عنبر کے نئے مجموعے 'گمنام جزیروں کی تمکنت' از خود ماحولیاتی اثر رکھنے والا عنوان ہے۔ اس مجموعے کی نظمیں مثلاً بنسواری، ببول کے درخت سے کہو، دھان کی کچی بالی، وغیرہ کا ماحولیاتی مطالعہ ہی اس کی تہہ میں مضمر معنی کو اچھال سکتا ہے۔ مشتاق صدف یا فرحت احساس یا دیگر مذکورہ بالا شعرا نے سمندر یا مٹی یا زمین کو استعارہ نہیں بنایا ہے بلکہ ان شعرا نے انہیں ایک زندہ فطرت کے

مظاہر کا کوڈ بنایا ہے۔ مشتاق صدفؔ کے شعر میں لفظ 'دوزخ' آلودگی اور جنت آلودگی سے پاک ماحول کا کوڈ ہے۔ خورشید اکبرؔ کے شعر میں سمندر، فطرت اور کشتی کو ثقافت کا کوڈ بنایا گیا ہے یعنی ثقافت فطرت کے رحم وکرم پر ہے۔ فرحت احساسؔ کے شعر میں زمین کے ختم ہو جانے فطرت کی موت کے اندیشے کا اظہار بڑی خوبصورتی سے ہوا ہے۔ شعری کردار واحد متکلم یا عامل سماجی، سیاسی اور ماحولیاتی آلودگی سے نفریں نظر آتا ہے اور اس کا علاج اس کے نزدیک قیامت یعنی تباہی ہے۔ فطرت کچھ قہر بھی برپا کرتی ہے تب جب انسان اس سے غیر ضروری طور پر برہم کر دیتا ہے۔ فرحت احساس نے یہ باور کرایا ہے کہ آدمی زمین اور دھرتی کے سہارے ہی اپنے وجود کو قائم کرتا ہے اور دنیا بنتی ہے۔ پتھر بے دنیا ہے۔ پودوں اور جانوروں کی دنیا نہیں ہوتی انہیں ایک ہجوم اور خاص خطے کی ضرورت ہوتی ہے۔ فرحت احساسؔ کے شعر میں یہ دنیا رہنے کے قابل نہیں رہی ہے سے مراد ہے زمین پر منڈلاتا خطرہ جسے انسانی وجود عبارت ہے۔ یہی فکر مندی ظفر گورکھپوری کے یہاں نظم ہوئی ہے۔

شعراء، ادباء اور دانشوروں نے ماحولیات کے فن کارانہ اظہار کے لیے اب عمیق ماحولیات (Deep ecology) کا سہارا لینا شروع کر دیا ہے۔ مغرب میں آج زمین دوست، ماحول دوست، (Eco Friendly) نامی تنظیمیں وجود میں آگئی ہیں۔ اتنا ہی نہیں مغرب میں (Sea-Shepherd) جیسی تنظیم بھی وجود میں آگئی ہے جسے اردو میں ہم سمندری گڈریے یا راعیے کہہ سکتے ہیں۔ ایک اہم بات یہ ہے کہ ماحولیاتی تنقیدی ڈسکورس مغرب میں بھی دراصل مشرقی مذاہب سے ہی اخذ کیے گئے ہیں جیسے تاؤازم، بدھ ازم، ہندوازم اور اسلام وغیرہ۔

دیکھا جائے تو اردو زبان میں لفظ فضا، ماحول، قدرت، فطرت اور منظر کے علاوہ لفظ مظہر، نظارہ، وادی، گھاٹی، وغیرہ تصویر کشی اور منظر نگاری سے متعلق ادب کے علاوہ اور دیگر علوم میں بھی کثرت سے استعمال ہوتا رہا ہے۔ ہمارے یہاں جل دیوتا، آگ دیوتا، سمندر دیوتا، بن دیوی، پون پتر ہنومان اور ان کا سنجیونی بوٹی کے لیے پہاڑ کو لے کر رام کے پاس آجانا انسان کے وجود ہی کی طرح فطرت کے آزادانہ وجود کی گواہی دیتے نظر

آتے ہیں، جنہیں ہم انسانوں نے اپنے تصرف میں لے کر ان کے آزاد وجود کی نفی کی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہندی اساطیر میں پیڑ پودوں کو افراد خاندان سمجھا جاتا ہے۔ یہ سبھی کو معلوم ہے کہ جب راون نے سیتا کو ہر لیا تھا تو اس بات کا غم صرف رام ہی کو نہیں ہوا تھا بلکہ وہاں کے درختوں اور پودوں نے بھی سیتا ہرن کے بعد سیتا کا ماتم کیا تھا۔ ہمیں معلوم ہونا چاہئے کہ پاروتی دیودار کے درخت اور اپنے بیٹے گنیش میں کوئی فرق نہیں سمجھتی تھیں بلکہ اسے اپنا دوسرا بیٹا کہا کرتی تھیں۔ وہ دیودار کے درختوں کو پانی دیتے وقت بچے کو دودھ پلانے کے احساس سے دو چار ہو جاتی تھیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہندوستان میں درختوں کے درمیان آپس میں شادی کا بھی رواج رہا ہے۔ ہمارے یہاں بہت سے درخت پر اسرار حیثیت رکھتے ہیں۔ بہت سے درخت بودھی درخت مانے گئے ہیں۔ اشوک کے درخت کے بارے میں سبھی جانتے ہیں۔ تلسی کا درخت دھتورے کا پودا اور رکرچی کا پھول سب کی اپنی جگہ بڑی متبرک حیثیت ہے۔ معراج میں جاتے ہوئے ہمارے رسول ﷺ کو جہاں جبرئیلؑ نے چھوڑا تھا اس جگہ ہمارے تصور سے پرے ایک درخت سدرت المنتہیٰ کا ذکر آتا ہے۔ یہ موقع نہیں کہ ان پر تفصیل سے گفتگو کی جائے صرف اس بات کا احساس دلانا ہے کہ شاعری یا ادب میں اساطیری سوچ غیر شعوری طور پر کسی فن پارے میں اپنی جگہ بنا لیتی ہے۔ ماحولیاتی نقاد ان جملہ افکار پر روشنی ڈالتا ہے جس کے سراغ مغرب سے زیادہ مشرق میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

دراصل مغرب میں تنقیدی اور تخلیقی ادب دونوں جگہ ماحولیات وقت کی اہم ضرورت کی شکل میں اور ہندوستان میں تخلیقی ادب کی سطح پر (جن کی مثالیں اوپر دی گئی ہیں اور آگے بھی مثالیں پیش کی جائیں گی) اس لیے سامنے آ رہی ہیں کیونکہ حد درجہ مصنوعی اور آسائشوں کی تلاش والی معاصر زندگی اور کرۂ ارض پر پھیلے قدرت کے مناظر مثلاً سمندر، ندی، پودے، پیڑ، کیڑے مکوڑوں اور جانوروں پر خطرات کے بادل اس لیے منڈلا رہے ہیں کہ دھرتی کے ہی ختم ہونے کے امکانات پیدا ہو گئے ہیں۔

"زمین مطلوبہ حرارت سے حد درجہ زیادہ گرم ہو گئی ہے۔ نتیجہ یہ کہ ریگستانوں

کی توسیع ہورہی ہے۔ گرین ہاؤس گیس میں اضافہ تشویش ناک حد تک
ہوا ہے جسے ہماری دنیا گرم ہوتی جارہی ہے گرین ہاؤس کے موضوع
پر میری تحقیق کے مطابق MARIO VARGAS LLOSA نے
ناول "The Green House" ۱۹۶۵ میں شائع کیا تھا اس سے
مصنف کا ماحولیات سے دلچسپی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔'' ۱۱

یعنی مشینی کلچر گرین ہاؤس میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ جس کا تدارک زیادہ سے شجر کاری میں ہے جو ہماری شاعری میں بالکل مابعد جدید متن میں ایک مضبوط ساختیہ کے روپ میں اُبھرا ہے۔ اردو ادب میں اس نوع کی فکر مندی شدت سے ظاہر ہونے لگی ہے جیسے افتخار راغب کی غزلوں کے مجموعے کا نام ہی 'غزل درخت' ہے۔ ان کا متن واضح طور پر ماحولیاتی متن معلوم ہوتا ہے۔ یہاں ٹھہر کر پروفیسر خورشید صاحب کے مضمون بعنوان 'مابعد جدید غزل: اظہار کے چند پہلو' پر نگاہ ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ''پروفیسر خورشید کے اس مضمون کا موضوع ماحولیاتی تنقید نہیں ہے۔ اس مضمون میں ان کی فکر مندی مابعد جدید غزل کے چند پہلوؤں کی نشان دہی ہی ہے لیکن انہوں نے مابعد جدید غزل کا اہم کوڈ 'شجر' کو قرار دیا ہے اور ہمعصر شعرا کی غزلوں میں مستعمل ان تراکیب کی طرف اشارے کیے ہیں جن کا تواتر کے ساتھ ہم عصر شعرا نے اپنی غزلوں میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً 'شہر فتنہ گر'، 'شہر زیاں'، 'زمین سفاک'، 'جزیرۂ بے آشنا'، 'کوفۂ نا مہرباں' وغیرہ۔ اتفاق ہے کہ ماحولیاتی نقاد کے نزدیک بھی شہر کی حیثیت دیہات کے مقابلے حد درجہ منفی ہوگئی ہے۔ ماحولیاتی نقاد شہر کے برعکس دیہی جمالیات کی تحسین میں زیادہ دلچسپی لینے کا جواز پیش کرتے ہیں۔ مابعد جدید نقاد بھی گاؤں کو شہر کے مقابلے زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔ لہٰذا ماحولیاتی نقاد اور مابعد جدید نقادوں میں ممکنہ حد تک مماثلتیں محسوس کی جاسکتی ہیں۔ پروفیسر خورشید شجر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ یہ مابعد جدید شعرا کا اہم کوڈ ہے:

''اسی طرح شجر بھی سامنے کا لفظ ہے۔ اس کا استعمال قدیم غزل میں
بھی ہوا ہے اور جدید غزل میں بھی۔ لیکن جو وسیع معنویت اسے مابعد

جدید غزل میں حاصل ہوئی ہے پہلے کبھی نہیں ہوئی ہے۔اس کی پہلی صفت تو یہ ہے کہ یہ نقل مکانی کو قبول نہیں کرتا۔دوسرے یہ کہ قوت نمو اپنی زمین سے حاصل کرتا ہے۔اس کے لیے خارج کا محتاج نہیں ہوتا۔تیسری بات یہ ہے کہ بہار و خزاں سے خود کو ہم آہنگ کرتا رہتا ہے۔ان تینوں خصوصیات اور اپنی دیگر تعلیقات کے ساتھ یہ لفظ اتنی مختلف جہتوں سے استعمال ہوا ہے کہ اب گویا مابعد جدید غزل کا خاص لفظ بن گیا ہے۔" [۱۲]

پروفیسر خورشید نے دعوے کی دلیل کے طور پر جو اشعار پیش کیے ہیں۔آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

اجاڑ دشت میں کچھ زندگی تو پیدا ہو
یہ ایک چیخ یہاں بھی شجر کروں گا میں

(عرفان صدیقی)

ہم کو پسند آگیا ساحل کا مشورہ
کشتی کی لکڑیاں تھے شجر ہو کے رہ گئے

(اسعد بدایونی)

دعا کرو کہ سلامت رہے شجر کا بدن
بہار برگ و ثمر آتی جاتی رہتی ہے

(عرفان صدیقی)

مذکورہ بالا اشعار میں اگر شجر کو کسی طرح کا استعارہ یا کوڈ نہ سمجھا جائے تو سیدھے یہ ماحولیاتی متن کی مثال بن جاتے ہیں۔عرفان صدیقی شعر نمبر(۱) کا عامل یہاں شجر کاری کا عامل بن جاتا ہے۔دوسرے شعر کا کردار یہاں خود کو شجر جیسا اپنی جڑوں پہ قائم رہنے والا عامل بن جاتا ہے۔شجر انسانوں کے مقابلے سختیاں برداشت کرنے میں مہارت تامہ رکھتے ہیں۔تیسرے شعر

میں یہی اشارہ ہے۔ علاوہ ازیں ایک شاعر فریاد آذر کی شاعری تو جیسے 'سبز' (Green) کی تلاش معلوم ہوتی ہے۔ ان کے یہاں سبز آدمی یعنی ایک اساطیری کردار کی تلاش بھی نظر آتی ہے۔ ان کے مجموعے کا نام ''کچھ دنوں گلوبل گاؤں میں'' ایک طنزیہ فقرہ معلوم ہوتا ہے:

مجھے اب اور سیاروں پہ لے چل
میں گلوبل گاؤں سے اکتا گیا ہوں

(فریاد آذر)

پرندے لوہے کے، کنکر بموں کے پھینکتے ہیں
عذاب ہم پہ ہے کیوں ابرہہ کے لہجے میں

(فریاد آذر)

سبز لمحات سے جب ہوگی ملاقات اس کی
خود پہ روئے گا بہت عہد میزائلوں کا

(فریاد آذر)

اسی طرح شجر بطور ماحول دوست نظم نگار صادق کے شعری مجموعے ''خواب کے جلنے کا منظر'' میں شامل نظموں مثلاً پرندے، شجر بنتے ہوئے دیکھو، جنگل کہاں گیا؟، پہاڑ کا سپنا، یہ مہانگر ہے، مہانگر میں سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر 'شجر بنتے ہوئے دیکھوں' نظم ملاحظہ فرمائیں اور غور کریں کہ کیا اسے ماحولیاتی مطالعے سے الگ کسی دوسرے تنقیدی مکتب فکر کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے؟

میں نے /کب چاہا بتاؤ/بیج میں سمٹے شجر سے /پھول توڑوں /حظ
اٹھاؤں /یا کبھی /اس کے پھلوں سے /لذت کام و دہن /حاصل
کروں /یا اس کے سائے میں /کبھی ستاؤں دم بھر /صرف، اک
خواہش ہے میری /آب و گل میں بیج ڈالوں /اور پھر اس کو شجر بنتے
ہوئے دیکھوں [13]

اب تک کی مثالوں سے یہ بات پوری طرح واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ فی زمانہ ماحولیاتی نقطۂ نظر سے متن کو پڑھنا اشد ضروری ہوگیا ہے۔ ڈاکٹر عبید الرحمٰن (جو اردو زبان میں لکھنے والے ایک اہم سائنس کے اسکالر اور اردو میں ۸۰ کے بعد کی غزلیہ شاعری میں ایک اہم نام ہے) کے مضامین گلوبل وارمنگ، تباہی کا اشارہ، سمندر کا بلاوا، اوزون پرت قدرتی حفاظتی ڈھال روبہ زوال، دیسی مٹی بدیسی پودے کے علاوہ اور بھی بہت کچھ اپنی کتاب 'سائنس سب کے لیے' (۲۰۰۷ء) اور دوسری کتاب 'کچھ سائنس سے' (۲۰۰۳ء) میں لکھا ہے جسے پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ ہماری زمین اور ہماری یہ دنیا بہت بڑے خطرے سے دو چار ہے۔ انہوں نے اپنے ایک حالیہ مضمون 'بدلتا ہوا ماحولیاتی نظام اور ہم' میں لکھا ہے:

"ان اندیشوں کے باوجود ماحولیاتی تبدیلیاں ابھی پوری طرح ہماری توجہ کا مرکز نہیں بن رہی ہیں۔ ہم اسکولوں میں ان کی بابت کوئی خاص تعلیم نہیں دے رہے ہیں۔ یہ سوچنے کی ضرورت ہے کہ یہ ماحولیاتی تبدیلیاں کیوں واقع ہو رہی ہیں۔ فیڈریل کلائمٹ چیلنج، نامی سائنسی تحقیقاتی پروگرام کے مطابق یہ موسمیاتی اور ماحولیاتی تبدیلی کا رجحان صرف قدرتی عمل کا نتیجہ نہیں ہے۔ برطانیہ کے موسمیاتی ادارے پیٹر تھورن کے مطابق زمینی آب و ہوا پر انسانی کارروائیوں کا بہت واضح اثر پڑا ہے۔ بدلتے ہوئے ماحولیاتی نظام کے جو اثرات ہماری زندگی پر پڑ سکتے ہیں، ان کے حوالے سے ہالی وڈ میں ایک فلم بنائی گئی ہے جس کا نام 'The Day After Tomorrow" (آنے والا کل) ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ماحولیات اور موسموں کے مزاج میں تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں ان سے لوگوں کو واقف کرایا جائے تاکہ وہ اپنی سطح سے ماحولیاتی تطہیر کی کوشش کریں۔"[۱۴]

ایک سائنس داں کا مذکورہ بالا انتباہ اور تجاویزات سے ادب میں اس نقطۂ نظر کے لیے ایک جگہ بنتی نظر آتی ہے جس کی رو سے ہم اپنی قدیم صنف 'بارہ ماسہ' کا از سر نو مطالعہ کر سکتے ہیں نیز ان جملہ نظموں کو تاریخی ارتقا کے طور پر پڑھ سکتے ہیں جن میں شعرا نے جاڑا گرمی، برسات اور بسنت کی تصویر کشی کی ہے تا کہ ہمیں اندازہ ہو کہ موسمی تبدیلی سے شاعری یا نثر میں منظروں کی کیفیات کیونکر بدلتی چلی گئی ہیں۔ پیٹر بیری نے صحیح لکھا ہے:

"Simply defind Ecocriticism is the study of the relationship between literature and physical environment (Cherlly Glotfelty).But should we call it,Ecocriticism or 'Green' Studies? Both terms are used to denote a critical approach which began in the USA in the late 1980, and UK in early 1990, and since it is emergent movement."15

پیٹر بیری جس نے اپنی کتاب میں ایک باب کے طور پر ماحولیاتی تنقید پر بحث (۲۰۰۰ء) میں کی ہے تو دوسری طرف Grag Garrard نے باضابطہ ماحولیاتی تنقید پر (۲۰۰۷ء) میں کتاب لکھی ہے۔ جبکہ بیری اور گریگ کے مطابق اس شعبۂ تنقید پر غور و خوض ۸۰ کی دہائی میں یو ایس اے میں اور نوے کی دہائی میں یو کے میں شروع ہوا۔

گویا بیری اور گریگ سے بہت پہلے نوے کی دہائی میں پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون 'بلونت سنگھ کا فن، سائیکی، ثقافت اور شکست رومان یعنی رومان کی رد تشکیل نیز ثقافت کی بحثوں کی رد تشکیل پیش کی جو ماحولیاتی تنقید کا ایک واضح ایجنڈا ہے۔ حالانکہ پروفیسر نارنگ نے اس طرز تنقید کا نام نہیں لیا ہے لیکن متن کو پڑھنے کا جو رویہ یہاں نظر آتا ہے اس سے ذہین قاری یہ پتہ لگا لیتا ہے کہ انہوں نے اس مضمون میں جہاں دوسری تنقیدی جہتوں سے کام لیا ہے وہیں ماحولیاتی تنقید بھی متن کی تفہیم کا ذریعہ بنا ہے۔ وہ بلونت سنگھ کے فن پر گفتگو کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتے ہیں:

''اس گفتگو کے بعد وضاحت کی ضرورت نہیں کہ سائیکی کی یہ طلب ایک جمالیاتی قدر ہے (یعنی افسانوی قدر) جو فن پارے کی تاثر پذیری کو سروسامان فراہم کرتی ہے۔ بے شک یہ قدر ایک عین

ہے، ایک آدرش۔اس کے رومانی ہونے میں کلام نہیں لیکن ٹھوس تجسیمی اور تمثیلی اظہار کی وجہ سے گھنے زمینی اور معاشرتی رشتوں میں رچا بسا ہے حالانکہ ''پنجابیت'' کا کسی نوع کا تصور بلونت سنگھ کے زمانے میں نہیں تھا۔یہ اردو کو بلونت سنگھ کی عطا ہے۔یہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ یہ ذہنی اور جذباتی رویے، تصور، آدرش، امنگیں، آرزوئیں، ارمان، سعی و جستجو، سوز و ساز، عشق و محبت اور مردانگی و بہادری کے موضوع و معیار بامعنی تبھی بنتے ہیں جب یہ صدیوں سے چلی آرہی بستیوں، گھروندوں، زادبوم اور آبادیوں (Habitats) کے ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ان بستیوں (Habitats) کی دو شاخیں ہیں ایک زمینی اور دوسرے ماحولیاتی (ecology) یعنی گاؤں۔ دیہات، قصبات کے کچے پکے گھر، گلیاں، پگڈنڈیاں، حویلیاں، رہٹ، بیلوں کی جوڑیاں، گیلی منڈیریں، لہلاتی فصلیں، محنت کش کاشتکار، سرکنڈوں کی جھونپڑیاں، اپلے تھاپتی اور چولہے جلاتی عورتیں، جگالی کرتی گائیں بھینسیں، ڈکاراتے مویشی، مرغیاں، چوزے، پلے، گھوڑے، گھوڑیاں سینہ پھیلا کر مستانہ وار چلتی سانڈنیاں، اجلا افق، پھیلی دھرتی، جھکا آکاش، نکھرتی صبحیں، سنولائی شامیں، اندھیری راتیں اور وہ سب کچھ جو بلونت سنگھ کے یہاں سانس لیتا ہے...... جو سب مل کر اس Mosaic کو رنگارنگ منظر بناتے ہیں جو سائیکی کا قالب بھی ہے اور اس کا جغرافیائی روپ معاشرتی رنگ و آہنگ بھی، اور جس سب کا مجموعہ اور کیفیاتی اشاریہ بلونت سنگھ کا خلقیہ ہے۔(قدرتی، فطری مناظر: راقم) واضح رہے کہ جس طرح آرکی نقش ایک عین قدر ہے اسی طرح یہ (Ecology) 'ماحولیات' Habitat (انسانی بستی اور اس کا معاشرتی رنگ روپ بھی بلونت سنگھ کی فن کاری میں ایک جمالیاتی قدر ہے جو اس کو نہ

صرف مخصوص معنویت عطا کرتی بلکہ اس کی اپیل کو بڑھاتی بھی ہے
اور تاثیر کو گہرا کرتی ہے...... بلونت سنگھ کے کردار نفسی نقش تو ہیں ہی
اس کے ساتھ فطرت کا یہ منظر نامہ یہ کھیت کھلیان، کنوئیں رہٹ اور
فضا بھی بلونت سنگھ کی فن کاری کے تانے بانے ہیں۔ بجائے خود ایک
کردار ہیں۔"[16]

پروفیسر نارنگ نے بلونت سنگھ پر لکھتے ہوئے ماحولیاتی تنقید کے اہم ترجیحات پر نگاہ رکھی ہے مثلاً رومانیت کی رد تشکیل اور رومانی متن کو نئے طریقے سے پڑھنا یعنی بلونت سنگھ کے متن میں موجود رومانیت کی نئی تفہیم لفظ "پنجابیت" کی توضیح دراصل ماحولیاتی تنقید کی دوسری اہم ترجیح دیسی اور مقامی خصوصیات کو ادب میں تلاش کرنے کی مثال ہے۔ ماحولیاتی تنقید کی تیسری اور اہم ترجیح میں دیہات اور گاؤں کے فطری مظاہر اور دیہی پیکروں کا مطالعہ ہے۔ پروفیسر نارنگ نے بلونت سنگھ کے فکشن سے دیہی زندگی اور اس سے وابستہ مظاہر کی طویل فہرست کچھ اس طرح سے پیش کی ہے کہ ہمارے سامنے پنجاب ہی کا نہیں بلکہ اس بہانے ہندوستانی دیہی مظاہر آجاتے ہیں۔

چوتھی اہم بات یہ ہے کہ ماحولیاتی فن کار حتی الامکان فطرت کے مظاہر کو کردار کے ذہن میں پل رہی اداسیوں اور خوشیوں کے اعتبار سے نہیں پیش کرتا بلکہ اسے انسان (کردار) کے متوازی ایک زندہ معنی خیز مظہر بنا کر پیش کرنے کی وکالت کرتا ہے پروفیسر نارنگ نے بلونت سنگھ کے منظریہ متن کو اسی سیاق میں دیکھا ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ نے اردو میں پہلی بار ماحولیاتی تنقید کی اطلاقی صورت کی مثال پیش کی لیکن باضابطہ ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں اردو ادب کی صورتحال پر مختصراً ہی سہی پہلی بار نگاہ راقم ہی ڈال رہا ہے اس لیے بعض کوتاہیوں کے راہ پا جانے کا اندیشہ ہے۔

پروفیسر نارنگ کے بعد پروفیسر عتیق اللہ نے کھل کر اپنے دو مضامین مجید امجد کی نظم "توسیع شہر" اور "پروین شیر کی شاعری: ایک ماحولیاتی مطالعہ" میں ماحولیاتی تنقید پر اطلاقی نقطۂ نظر سے گفتگو کی ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ مابعد جدید نقادوں میں ایسے نقاد ہیں

جنہوں نے پروفیسر نارنگ کی پیش کردہ مابعد جدیدیت کے تصور سے وابستہ تھیوری کے گوشوں پر لکھ کر اس بحث کو آگے بڑھایا جس کی طرف پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں اشارے کیے تھے۔ جیسے تانیثیت، نئی تاریخیت، پاپولر لٹریچر اور ادب وغیرہ۔ بحرکیف مجید امجد کی وہ نظم سینے جس کا ماحولیاتی نقطۂ نظر سے عتیق اللہ نے تجزیہ پیش کیا ہے:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی لہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے سہانے، چھاؤں چھڑکتے، بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل، جھڑتے پنجر، چھٹتے برگ و بار
سہی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی لہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب، کاری ضرب اک اے آدم کی آل

اپنے تجزیے میں عتیق اللہ نے مجید امجد اور اختر الایمان کے بارے میں بتایا ہے کہ کیونکر مجید امجد اور اختر الایمان کو مقبولیت دیر سے ملی اور اس نظم میں موجود یہی بصیرت کی تعریف کرتے ہوئے آگے لکھا ہے:

''اردو میں مجید امجد غالباً پہلے شاعر ہیں جنہیں eco centric کہا جاسکتا ہے۔ جن کی شاعری میں فطرت بیان سے پرے ہو کر روح

کلمہ بن گئی ہے۔فطرت ان کے یہاں تزئین شعر کا درجہ نہیں رکھتی بلکہ ایسے حواسی تجربے کے طور پر رونما ہوتی ہے جسے شاعر نے اسے اپنے باطن سے خلق کیا ہو۔ویسے بھی انسان دوسری اشیاء جمادات و نباتات کی طرح فطرت ہی کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔فطرت کو جب وہ اپنے باطن اور اپنی روح کے باہر کے نظام سے تعبیر کرنے لگا تو دونوں کے درمیان ایک دوری قائم ہونے لگی۔فطرت کو اس نے روح کی سیرابی کا وسیلہ بنانے کے بجائے اپنی گوناگوں اغراض کی تکمیل کا وسیلہ بنالیا۔پہاڑ کاٹے، درخت چھانٹے، دھرتی کو چھلنی کیا، جنگل کے جنگل صنعتوں سے پاٹ دیے۔توسیع شہر کے نام پر میلوں پھیلے ہوئے سبزہ زاروں کو اینٹوں پتھروں سے لاددیا۔ایک نئی تہذیب خلق ہوئی جسے شہروں کی تہذیب کہا جاتا ہے۔''

عتیق اللہ نے آگے لکھا ہے:

''مجید امجد نے جن ہرے بھرے اشجار کو کھیتوں، کھلیانوں کا پہرے دار قرار دیا ہے، وہ وسیع تر فطرت ہی کے نہیں زمین پر بسر کرنے والے تمام اجسام نامی اور ذی روح ہستیوں کے امین ہیں جن کی موت کے ایک معنی Ecological Disaster ماحولیاتی تباہی کے ہیں۔اس معنی میں مجید امجد کتنے ہیکل، جھڑتے پنجر، چھٹتے برگ و بار یا سہی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار کہہ کر یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ فطرت کے شعور سے ہمارا بے بہرہ ہونا خوبصورتی کے احساس اور اس کے تحفظ اور اسے برقرار رکھنے کے تصور ہی سے محروم ہو جانا ہے دوسرے لفظوں میں جسے بے حسی کا نام دیا جاسکتا ہے۔اگر مرد اور عورت کی تخصیص کو روا رکھا جائے تو فطرت اور عورت یا عورت اور درخت دونوں ہی جبر کے شکار ہیں۔تمام سائنس، سیاست،

فلسفہ، اخلاقیات اور مذاہب انسانیات مرکوز Anthropocentric
یا تذکیری ہیں۔" ۱۷

سچ تو یہ ہے کہ اردو میں کسی متن کے بارے میں پہلی بار نئے احساس کے ساتھ یہاں ایک تجزیہ سامنے آیا ہے۔ عتیق اللہ کے اس طرح کے تجزیاتی جملے کہ "مجید امجد کی شاعری میں فطرت بیان سے پرے ہو کر روح کلمہ بن گئی ہے یا فطرت ان کے یہاں تزئین شعر کا درجہ نہیں رکھتی۔" اردو اور انگریزی رومانی تنقید میں زیر بحث فطرت نگاری کی تفہیم کے پرانے اصولوں کو رد کر دیتے ہیں۔ یہیں پر ہم رومانیت یعنی رومانی تنقید اور ماحولیاتی تنقید کے افتراقی پہلو سے واقف ہو جاتے ہیں۔ دوسرے اقتباس میں عتیق اللہ نے عورت، فطرت اور درخت ان تینوں کو جبر کے شکار بنا کر دراصل ماحولیاتی تنقید کے تانیثی دبستان یعنی (Ecofeminism) کی بحث میں بھی داخل ہو گئے ہیں۔ اس تجزیے کے علاوہ عتیق اللہ نے پروین شیر کی شاعری کا مطالعہ بھی ماحولیاتی نقطۂ نظر سے کرتے ہوئے تھیوری اور اس کے اطلاقی پہلوؤں دونوں کو بڑی خوبصورتی سے اجالا ہے۔ انہوں نے اس مضمون میں پہلے ماحولیاتی تنقید کا پس منظر بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ:

"ہمارے اکثر شعرا فطرت جو ضرور تھے لیکن فطرت کے محض خارجی روپ ہی کو انہوں نے کل حقیقت سمجھ لیا تھا۔ فطرت کا محض بیان شاعری نہیں ہے۔ شاعری کا چشمہ وہاں پھوٹتا ہے جہاں انسانی جذبوں کے اظہار اور ان کی تطہیر کی کوئی راہ فطرت سے ہو کر جاتی ہے۔" ۱۸

گویا کہ انہیں احساس ہے کہ سب سے پہلے رومانوی ادیبوں نے فطرت کی طرف یہ اشارہ کیا تھا کہ فطرت خود ایک مذہب ہے لیکن پروین شیر بقول عتیق اللہ رومانی کے ساتھ ساتھ 'ماحول دوست' بھی ہیں۔ (ایضاً، ص:۱۶) آگے پروین شیر کی نثر کا حوالہ دیتے ہوئے عتیق اللہ لکھتے ہیں:

"پروین کے لفظی خوشوں میں فطرت کے عناصر و اشیا زیادہ تر لاحقوں کا کام کرتے ہیں۔ درج ذیل اقتباس میں فطرت سے روحانی تعلق

کا رنگ کچھ یوں ہے:

''دراصل زندگی ایک قوس و قزح ہے جس کے مختلف رنگ ہیں کبھی اس کا پہلا رنگ شجر جاں پر چھا جاتا ہے اور اس کو خزاں رسیدہ بنا دیتا ہے تو کبھی ہر رنگ سبز بخت بنا دیتا ہے......''[19]

اس اقتباس میں شجر جاں کا شجر سبز بخت کا سبز اور خزاں رسیدہ کا خزاں دراصل سابقے کے طور پر استعمال ہوا ہے جسے سہواً عتیق اللہ صاحب نے سابقہ کے بجائے اسے لاحقہ لکھ دیا ہے۔ اس سے قطع نظر ان کا پروین شیر کی نثر میں موجود اس خوبی کی طرف اشارہ کرنا انہیں ایک ماحولیاتی نقاد کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی نقاد کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔ مجھے یہاں یہ کہنا ہے کہ پروین نے اس سابقے کے ذریعے ثابت کیا ہے کہ فطرت کا وجود ایک آزاد وجود ہے جس کے رنگوں کا اثر انسانی زندگی پر ہوتا ہے یہ نہیں کہ انسان یعنی فن کار نے اپنی اداسیوں کو فطرت پر امپوز کر دیا ہے۔ آگے لکھتے ہیں اور یہی ماحولیاتی تنقید کا اہم نکتہ ہے کہ:

''ہمیں یہاں سمجھ لینا چاہئے کہ ماحول دوست اس تصور کو سختی کے ساتھ رد کرتے ہیں کہ ہر چیز سماجی یا لسانیاتی طور پر ساختہ ہے۔ ماحولیاتی تنقید ساختیاتی تصور ہی کو تسلیم نہیں کرتی بر خلاف اس کے فطرت کا اپنا وجود ہے جو ہم سے باہر واقع ہے اور جو ہمیشہ ہم پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔''[20]

عتیق اللہ نے ہماری توجہ اس طرف مبذول کی ہے کہ ہمارے ساتھ سیاست کرنے والے لوگ بعض نوع کے استحصال کو ہمارے سامنے فطری بنا کر پیش کرتے ہیں جبکہ ایسی صورتحال سیاست کی زائیدہ ہوتی ہے۔ جیسے غریب اس لیے غریب ہے کہ وہ غریب ہے یا امیروں کو غریبوں کی نگہبانی کے لیے پیدا کیا گیا ہے۔ ان حقائق سے قطع نظر مذکورہ بالا اقتباس میں اس تھیوری کا رد پیش کیا گیا ہے جس میں ہر شئے کو لسانی تشکیل قرار دیا جا سکتا ہے یا جیسا کہ مارکس نے ہمیں باور کرایا تھا کہ ہمارا شعور دراصل سماجی شعور

ہے۔ آگے عتیق اللہ نے پانچ نظموں کا بلیغ ماحولیاتی تجزیہ اس مضمون میں کیا ہے جیسے پروین کی نظم ''عراق'' پر رائے دیتے ہوئے لکھا ہے:

''عراق میں چمن زاروں سے شعلوں کا لہراتے ہوئے اٹھنا اور شاخساروں کا جھلسنا اشرف المخلوقات میں جوہری بم کے ہاتھوں چاند تاروں کا لرزنا، چہرہ دھواں دھواں ہونا، بچوں کا رونا بلکنا یا ماؤں کی گود خالی ہونا انسان رمرد کے فطرت مخالف رویوں کا مظہر ہے:

چاند تارے بموں سے لرزاں ہیں
چاندنی مضمحل ہے میلی ہے
چہرۂ گل دھواں دھواں سا ہے
حال برباد گلستاں کا ہے
تم نے بچوں کے بہتے اشکوں سے
اپنی اس جیت کو خریدا ہے
.....اشرف المخلوقات

عتیق اللہ اس نظم کو کوٹ کرنے کے بعد صحیح کہتے ہیں کہ ''دوسرے ماحولیاتی تانیثیت پسندوں کی طرح پروین کا بھی خیال ہے کہ فطرت کی آزادی کے بغیر عورت کی آزادی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔'' [۲۱]

ان دو مضامین کی قرأت کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ پروفیسر عتیق اللہ نے اردو میں ماحولیاتی تنقید کی بحث کچھ اس انداز سے کی ہے کہ جسے ہم اس شعبۂ تنقید میں مزید غور و فکر کرنے سے پہلے اسے ایک ماڈل کے روپ میں سامنے رکھ سکیں۔ حالانکہ بعض ایسے گوشے ہیں جن پر عتیق اللہ نے یوں بھی نظر نہیں ڈالی ہے کہ انہیں پروین کے متن کے اردگرد رہ کر ہی اپنی گفتگو مکمل کرنی تھی ورنہ نظم مذکورہ کی آخری لائن 'اپنی اس جیت کو خریدا ہے.....اشرف المخلوقات!' میں اشرف المخلوقات ایک شدید طنز ہے۔ دراصل ماحولیاتی

دانشور یہ نہیں مانتے کہ فطرت کے آگے انسان کو اشرف المخلوقات قرار دیا جائے۔ بہر کیف ماحولیاتی نقادوں کی یہ بات زیادہ قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی البتہ پروین شیر کے مطالعے اوران کی دیگر تانیثی تحریر یہ ثابت کرتی ہیں کہ مرد تہذیب وثقافت سے اور عورت فطرت سے زیادہ قریب رہی ہے۔

اس بحث کے بعد یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اس طرز مطالعہ نے کیونکر عالمی سطح پرایک روایت قائم کی ہے اوراب تک کی اردو ادب کی مثالوں سے قطع نظر اردو ادب کے ماضی یا کلاسیکی اور جدید نیز مابعد جدید ادب میں اس کا رجحان ہے یا نہیں؟ نیز ہمارے یہاں فطرت پر مبنی شاعری کے مطالعے کی روایت کی نوعیت کیا ہے؟

ستر کی دہائی میں W.L.A کی میٹنگ میں Michael Branch نے بتایا کہ ماحولیاتی تنقید کی اصطلاح کا استعمال Karl Kraber نے پہلی بار اپنے مقالے ادب اور ماحولیات میں کیا اوراس تنقید، یعنی ماحولیاتی تنقید کی اصطلاح ۱۹۸۹ء میں پہلی بار Cheryll Glotfelty نے کیا۔ اس نے فطرت پر مبنی ادب کے مطالعے کی جگہ ماحولیاتی تنقید کے تصور کو رائج کیا۔ ہمارے یہاں حالی نے اپنی کتاب 'مقدمہ شعروشاعری' میں بعنوان 'نیچرل شاعری سے کیا مراد ہے' ص:۹۱ تا ۱۰۲ جو بحثیں کی ہیں وہ کچھ اس طرح کی ہیں:

"معنی نیچر کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئے۔"[۲۲]

حالؔی کے مذکورہ بالا بیان سے زیادہ حالؔی کا غالب کے مندرجہ ذیل شعر پر رائے اہم ہے:

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

حالی لکھتے ہیں کہ "جوہر اندیشہ میں کیسی ہی گرمی ہو یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ اس میں صحرانوردی کا خیال آنے سے خود صحرا جل اٹھے یا مثلاً

کیا نزاکت ہے جو توڑا شاخ گل سے کوئی پھول
آتش گل سے پڑے چھالے تمہارے ہاتھ میں
(میرؔ)

حالی کا اس شعر پر رائے یہ ہے کہ ''نزاکت کس درجہ کی کیوں نہ ہو یہ ممکن نہیں کہ آتش گل یعنی خود گل کے چھونے سے ہاتھ میں چھالے پڑ جائیں۔''[۲۳]

ماحولیاتی تنقید کے تناظر میں حالیؔ کا پہلا بیان ہر چند کہ اصلیت اور سادگی کی بحث ہوسکتی ہے یا مبالغہ آمیز بیان سے احتراز کرنے کا مشورہ ہوسکتا ہے لیکن غالبؔ اور میرؔ کے شعر میں فطرت اور قدرت کے مظاہر پر جس طرح سے شعرا کے ذریعے اپنے خیالات امپوز کیے گئے ہیں حالیؔ نے ان پر اعتراض کر کے غیر شعوری طور پر آج کی ماحولیاتی تنقید کی بحث کی ہمیں جھلک دکھلادی ہے۔ آگے حالیؔ نے لکھا ہے:

''مثلاً اگلوں نے معشوق کو اس لیے کہ وہ گویا لوگوں کے دل شکار کرتا ہے۔ مجازاً صیاد باندھا تھا۔ پچھلوں نے رفتہ رفتہ اس پر تمام احکام حقیقی صیاد کے مرتب کر دیے، اب وہ کہیں جال لگا کر چڑیا پکڑتا ہے کہیں اس کو تیر مار کر گراتا ہے......... کہیں اس کے پر نوچتا ہے کہیں اس کو ذبح کر کے زمین پر تڑپاتا ہے۔''[۲۴]

حالیؔ کی مذکورہ بالا عبارت میں تباہی اور فطرت کو موت کے گھاٹ اتارنے کا منظر ان کی رو سے ان اشیا کو مجروح کر کے پیش کرنے کی مثال ہے یا حالی نے فطرت کو مبالغہ آمیز استعاروں میں پیش کرنے سے روکا ہے۔ اردو میں حالیؔ کے یہ بیانات آج ہمیں اسے غور سے پڑھنے کا تقاضا کرتے ہیں۔ بعد کے ادوار میں اس حوالے سے احتشام حسین کے دو مضامین مثلاً ایک اختر شیرانی اور دوسرا مجاز کی رومانیت کے جائزے پر غور کریں میں مارکسی مکتبۂ فکر کی تلاش کی گئی ہے۔ اختر کی نظمیہ شاعری میں سلمٰی، عذرا اور ریحانہ کے بدوی حسن اور صحرائیت کے عاشق ہونے کی وجہ سے احتشام حسین نے سیدھے انہیں عربی ادب

سے جوڑنے پر مجبور کیا ہے۔۵۱ انہوں نے یہ غور نہیں کیا کہ اختر بجائے خود صحرائی ثقافت کے پروردہ رہے ہیں۔ مجاز کی رومانیت پر بحث کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:

"انہوں نے بچپن میں کچھ خواب دیکھے اور ان کی تعبیر چاہتے تھے۔" ۲۵

اس دعوے کی دلیل کے لیے مجاز کے مندرجہ ذیل اشعار انہوں نے کوٹ کیے ہیں:

دیوانہ وار ہم بھی پھریں کوہ و دشت میں
دل دادگان شعلۂ محمل میں ہم بھی ہوں
صحرا ہو، خارزار ہو، وادی ہو، آگ ہو
اک دن انہیں مہیب منازل میں ہم بھی ہوں
دریائے حشر خیز کی موجوں کو چیر کر
کشتی سمیت دامن ساحل میں ہم بھی ہوں

احتشام حسین کی مذکورہ رائے سے الگ مذکورہ بالا اشعار آج ماحولیاتی نقاد کے مطالعے کا موضوع بن گئے ہیں۔ شروع کے مذکورہ بالا اشعار میں مجاز انسان اور فطرت دونوں کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں۔ آخری شعر میں فطرت کی تسخیر پر زور ہے۔ یہی وہ عنصر ہے کہ جس نے فطرت کو موت کے دہانے پر لا کھڑا کیا ہے۔ تسخیر کی کوئی حد مقرر نہ کرنا ہی فطرت کے لیے انتہائی خطرناک بن گیا ہے۔

ادھر مغرب میں تین امریکی تخلیق کاروں کے تصورات و خیالات پر ماحولیاتی نقادوں نے غور کیا ہے مثلاً

Ralph Waldo Emerson(1803-1882)
Margaret Fuller(1810-1850)
Henry David Thoreau(1817-1862)

یہ وہ مصنفین ہیں جنہوں نے امریکہ میں پھیلتی ہوئی یوروپی ثقافت کے خلاف آواز بلند کی تھی U.K میں Words Worth and the Environment Tradition(1990) ماحولیاتی تنقید کی بنیادی کتاب ثابت ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ

Bate نے اپنی کتاب 'The Song of earth' میں جنگلات کے ختم ہونے کو نو آبادیاتی جبر کی مثال قرار دے کر اس طرز مطالعہ میں مزید دلچسپی پیدا کر دی ہے۔ ماحولیاتی تنقید دراصل فطرت اور ثقافت کے رشتے پر غور کرتی ہے اور جیسا کہ پچھلے صفحات پر ذکر ہوا ہے کہ یہ ماننے سے انکار کرتی ہے کہ ہر چیز سماجی اور لسانی طور پر تشکیل دی گئی ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ فطرت کو انسانوں سے الگ انورٹیڈ کو ما میں نہیں رکھا جاسکتا۔ دونوں آزاد وجود (Being) ہیں۔ فطرت ایک زندہ مظہر ہے جو ہم پر اثر انداز ہوتی ہے اور کبھی اس کے جمال کے بجائے ہم جلال سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ اس وقت جب ہم اس کے ساتھ غلط رویہ اپناتے ہیں'' پیٹر بیری نے ان امور پر روشنی ڈالتے ہوئے بچوں کے لیے انیسویں صدی میں لکھے گئے ایک Hymn کی لائنیں پیش کرتے ہوئے لکھا ہے۔ پہلے ہامن کی لائنوں کا ترجمہ ملاحظہ فرمائیں:

دولت مند آدمی اپنے قلعے میں
غریب آدمی اپنے پھاٹک پر
اسی نے انہیں اعلیٰ اور ادنیٰ بنایا
اور ان کی حکومتوں کو منظم کیا

بیری اس ہائی من کے حوالے سے لکھتا ہے:

"It is obvious here that social inequality is being naturalised,that is,literally ,disguised as nature ,and viewd as a situation which is God given and inescapable, when actually it is the product of a specific politics and power structure.۲۷

''یہاں اشارہ کیا ہے کہ سماجی عدمِ مساوات کیونکر عین فطرت قرار دے دی جاتی ہے۔ یہ ہو بہو فطرت کے بھیس بدلنے جیسا ہے اور ایسے حالات کا خیال کرنا ہے جو خدا کی دین ہے اور اس سے بچنا محال ہے کہ یہ مخصوص نوع کی سیاست اور طاقت کی ساختوں کی پیداوار ہے۔''

عام طور پر مشرق و مغرب کے عموماً شعراء مثلاً ورڈس ورتھ ہوں یا سودا یا میر یہ لوگ

جائے/اور میرا رستہ صاف ہو ۷

نظم میں فطرت کو مسمار کرنے اور سائنس کے زعم میں اندھے ہوکر ایسی ثقافت کا خواب دیکھنے پر مہذب طنز کیا گیا ہے۔ جہاں فطرت سے چھیڑ چھاڑ کو اپنی بڑائی سمجھا جاتا ہے۔ نظم کے اخیر میں جو لائن استعمال کی گئی ہے وہی لائن دراصل دنیا کی بربادی کا پیغام سنا رہا ہے۔ 'میرا رستہ صاف ہو' یہی سوچ تو جنگلوں اور درختوں کو موت کے گھاٹ اتار رہا ہے۔ یعنی انسان اپنے ہاتھوں سے اپنا گلا کاٹ رہا ہے۔ غزل کے ایک اہم شاعر عزیز نبیل نے اپنی طرح سے دنیا سے ہریالی کے غائب ہوتے چلے جانے اور ماحولیاتی شعور کی کمی پر افسوس ظاہر کرتے نظر آتے ہیں:

یہ کیسا قحط مناظر کا دور ہے یا رب
نہ عکس ہے نہ شباہت کوئی مکمل ہے
...... بھٹک رہا ہے ندیدوں کی طرح شام وسحر
مگر یہ حال کہ بے منظری مسلط ہے
پگھل چکے ہیں مناظر جھلس چکی ہے نظر
یہ کیسا قحط مناظر کا دور ہے یا رب ۸

نعمان شوق کی نظمیں مثلاً "موسم بہار کی پہلی نظم"، موسم بہار کی آخری نظم میں فطرت بطور ذریعۂ اظہار نہیں بلکہ مقصود بالذات ہے۔ یعنی فطرت یہاں ایک رہنما اور ہمدرد کا روپ دھار لیا ہے:

خوش آمدید/میرے دوست خوش آمدید/تمہیں تو آنا ہی تھا/کرنوں کی
سوغات بانٹنے کے لیے/جس طرح اُگنا ہوتا ہے سورج کو/بادل کو
برسنا ہوتا ہے/دھرتی کی پیاس بجھانے کے لیے/دھوپ کے لمس کے
بعد پگھلنا ہوتا ہے/پہاڑ کی چوٹی پر جمی برف کو ۹

رؤف رضا کی نظم 'خاک زادے' میں آج کے سائنسی تجربات کے خبط پر طنز

کا دنیا کے ان عظیم انسانوں کی تشکیل میں اہم رول رہا ہے۔ یہاں طور نے اپنی شناخت نہیں کھوئی نہ صحرا اور غار حرا نے۔ سب کا وجود ایک اٹل حقیقت ہے۔ لیکن جب ہم بے رحم سمندر یا موت کی آندھی یا شبنم کو چیچک کے داغ کا استعارہ بناتے ہیں تو گویا فطرت کے فطری حسن و جمال یا جلال پر یعنی فطرت پر اپنے غصے یا پریشانیوں کا بوجھ لاد دیتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید ایسے ادب کی تحسین سے قاصر ہے۔ ایسے میں ہمیں کلاسیکی شعرا اور نظم جدید کے شعرا حالی، آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، سرور جہان آبادی، جگت موہن لال رواں اور آگے اختر شیرانی کے ساتھ ساتھ اقبال کو نئے سرے سے دیکھنا ہوگا۔ واضح رہے کہ اقبال نے فطرت پر اپنی ناکامیوں اور اداسیوں کا بوجھ لادنے، انہیں استعارے میں بدلنے کے بجائے ان کے زندہ اور متحرک وجود پر غور و فکر کرنے کی دعوت دی ہے اور ایک طرح سے انسان اور فطرت کو دو کردار اور دو آزاد وجود قرار دیتے ہوئے انسان کی علویت کے ترانے گائے ہیں:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

یعنی فطرت کا ایک مظہر سورج ہے جو رات کو دن میں بدل دیتا ہے لہٰذا ہمیں بھی اسی نوع کا عمل کرنا چاہیے۔ یعنی یہاں فطرت کو ایک استاد کے روپ میں یا راہبر کے روپ میں یا اشارہ کنندہ کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ واضح ہے کہ فطرت یہاں انسان کا استاد بن گیا ہے یا یہ شعر۔

کہہ رہا ہے موج دریا سے سمندر کا سکوت
جس کا جتنا ظرف ہے اتنا ہی وہ خاموش ہے

یعنی یہاں بھی سمندر سے سبق لینے کی ترغیب ہے۔ یا اقبال کی نظم کے یہ ٹکڑے۔

فطرت کو خرد کے روبہ رو کر
تسخیر مقام رنگ و بو کر
بے ذوق نہیں ہے گرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

فطرت کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں جیسے:

سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں
تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا

سودا 'موسم گرما' پر لکھی گئی اپنی مثنوی میں کہتے ہیں:

گرم ہے یہ بہار کا موسم
شاخ گل پھلجھڑی سے ہے نہیں کم
ہے حرارت گلوں کو اب یاں تک
نہیں شبنم ، یہ نکلی ہے چیچک

گویا ان شعروں میں شبنم کی تشبیہ چیچک سے دے کر فطرت کو شعراء نے اپنے اور شئے کے درمیان ثالثیث یا بچولیا بنا کر رکھ دیا ہے۔ یعنی شبنم کو چیچک کا استعارہ بنا کر فطرت کے ساتھ ناروا سلوک کیا ہے۔ ماحولیاتی تنقید اس نوع کے استعاروں کی مذمت کرتی ہے۔ فکشن میں منظر نگاری برائے مقصد اور منظر برائے منظر دونوں کا وجود ہے۔ اب تک کی تنقید برائے مقصد کی مثالیں پریم چند یا کسی اور فکشن نگاروں کے یہاں سے تلاش کریں تو آپ دیکھیں گے کہ ایسی منظر نگاری کے ذریعے کرداروں کی ذہنی حالت کی عکاسی کا کام لیا جاتا ہے۔ اگر کردار ناخوش ہوگا تو سورج ڈوبتا ہوا اسے ایسا معلوم ہوگا جیسے کسی کا خون ہوگیا ہو اور اگر کردار خوش ہے اس سے کسی کو پیار ہوگیا ہے تو سورج اس کے محبوب کے ماتھے کی بندیا معلوم ہوگا اس وقت جب وہ طلوع ہو رہا ہوگا۔ کہنا یہ ہے کہ ایسے منظروں میں فطرت اپنے وجود کو کھو دیتی ہے۔ یہاں فطرت پر مصنف اپنی آرزوؤں، تمناؤں، اداسیوں کو تھوپتا نظر آتا ہے اور وہاں فطرت کردار اور مصنف کے درمیان صلح کا سیاق فراہم کرنے والی شئے محض کے روپ میں سامنے آتی ہے کیونکہ فطرت کا اظہار اس متن کا مقصد ہوتا ہی نہیں ہے۔

صحرا، ریگستان، سمندر، نیز جنگل، جھیل، پہاڑ اور آبشار آخر اکثر دنیا کے رزمیوں میں زیادہ استعمال کیوں کیے گئے ہیں؟ موسیٰ نے پہاڑ پار کیا اور احکامات خداوندی پائی۔ عیسیٰ صحرا میں گئے۔ پیغمبرِ اسلام کو غارِ حرا میں نبوت ملی۔ ان مناظر اور فطرت کے مظاہر

کا دنیا کے ان عظیم انسانوں کی تشکیل میں اہم رول رہا ہے۔ یہاں طور نے اپنی شناخت نہیں کھوئی نہ صحرا اور غار حرا نے۔ سب کا وجود ایک اٹل حقیقت ہے۔ لیکن جب ہم بے رحم سمندر یا موت کی آندھی یا شبنم کو چیچک کے داغ کا استعارہ بناتے ہیں تو گویا فطرت کے فطری حسن و جمال یا جلال پر یعنی فطرت پر اپنے غصے یا پریشانیوں کا بوجھ لاد دیتے ہیں۔ ماحولیاتی تنقید ایسے ادب کی تحسین سے قاصر ہے۔ ایسے میں ہمیں کلاسیکی شعرا اور نظم جدید کے شعرا حالی، آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، سرور جہان آبادی، جگت موہن لال رواںؔ اور آگے اخترؔ شیرانی کے ساتھ ساتھ اقبالؔ کو نئے سرے سے دیکھنا ہوگا۔ واضح رہے کہ اقبالؔ نے فطرت پر اپنی ناکامیوں اور اداسیوں کا بوجھ لادنے، انہیں استعارے میں بدلنے کے بجائے ان کے زندہ اور متحرک وجود پر غور وفکر کرنے کی دعوت دی ہے اور ایک طرح سے انسان اور فطرت کو دو کردار اور دو آزاد وجود قرار دیتے ہوئے انسان کی علویت کے ترانے گائے ہیں:

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

یعنی فطرت کا ایک مظہر سورج ہے جو رات کو دن میں بدل دیتا ہے لہٰذا ہمیں بھی اسی نوع کا عمل کرنا چاہئے۔ یعنی یہاں فطرت کو ایک استاد کے روپ میں یا راہبر کے روپ میں یا اشارہ کنندہ کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ واضح ہے کہ فطرت یہاں انسان کا استاد بن گیا ہے یا یہ شعر۔

کہہ رہا ہے موج دریا سے سمندر کا سکوت
جس کا جتنا ظرف ہے اتنا ہی وہ خاموش ہے

یعنی یہاں بھی سمندر سے سبق لینے کی ترغیب ہے۔ یا اقبالؔ کی نظم کے یہ ٹکڑے۔

فطرت کو خرد کے روبہ رو کر
تسخیر مقام رنگ و بو کر
بے ذوق نہیں ہے گرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

اقبال نے دنیا کے دوسرے فلسفیوں کی طرح یہ نہیں کہا ہے کہ فطرت خام مواد ہے۔یا اس میں حسن ترتیب نہیں ہے بلکہ انہیں احساس ہے کہ فطرت بے ذوق نہیں ہے لیکن ان کے نزدیک فطرت میں انسانوں جیسا تحرک یا ذہن نہیں ہے لہٰذا فطرت کو خرد کے روبہ رو کرنے اور اس کے عمل میں انسانوں کے شریک ہونے کو ضروری گردانا گیا ہے۔Papper نے مارکس کے حوالے سے لکھا ہے:

"Marx....recogonised the priorness {sic} of an external "or" first nature , that gave birth to human kind. But humans then worked on this first nature to produce a second nature, the material creation of society plus its institutions, ideas and values.This process, as Bookchin........stresses, is part of natural evolution of society." ۲۷

گویا پیپر کے خیالات اقبال سے حد درجہ ملتے جلتے ہیں بلکہ چربہ معلوم ہوتے ہیں۔دراصل پہلی فطرت کی تسخیر کے بعد ثقافت نہیں بلکہ ایسی ثقافت یا سماج کی تشکیل کی طرف اقبال کا ذہن جاتا ہے جو دوسری فطرت تو کہلائے مادی ثقافت نہیں۔ان کی رو سے انسان زیادہ سے زیادہ فطرت سے دوستی تو کرسکتا ہے، اس کی نقل اور تراش وخراش تو کرسکتا ہے اس سے بغاوت نہیں کرسکتا۔

ان جملہ مباحث کے بعد اب ماحولیاتی تنقید کی اہم ترجیحات ہم آسانی سے مقرر کرسکتے ہیں جو کچھ اس طرح ہیں:

۱۔ عظیم ادبی کارناموں کی قرات ماحولیاتی تنقید اپنے نقطۂ نظر سے کرتی ہے۔یعنی وہ یہ غور کرتی ہے کہ ان فن پاروں میں فطرت کس طور پر پیش کی گئی ہے؟ یعنی کیا محض تلذذ کے لیے یا لطف اندوزی کے لیے استعمال کیا گیا ہے؟ یا انہیں اصل کے بجائے استعارہ بنا دیا گیا ہے؟ یا کسی کردار کے پس منظر کے روپ میں فطرت موجود ہے؟ یا فطرت اپنے آزاد وجود کے طور پر فن پارے میں موجود ہے یا نہیں؟ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ فطرت فن پارے

میں انسانوں کو زندگی کے گہرے اسرار کو سمجھانے کے لیے سامنے آئی ہو؟ جیسے جوش کہتے ہیں:

ہم ایسے اہلِ نظر کو ثبوت حق کے لیے
اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

۲۔ ماحولیاتی نقاد کا کام فطرت اور ثقافت کے رشتے کی وضاحت بھی ہے۔ ماحولیاتی نقاد ان چیزوں کو بھی شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے جسے فطرت کا نام دے تو دیا گیا ہے لیکن دراصل وہ ثقافتی عمل ہی کا دوسرا روپ یا سیاست کی طاقت کا زائیدہ ہے۔ جس پر اس مضمون میں بات کی جا چکی ہے۔

۳۔ ماحولیاتی نقاد کے لیے علاقہ، مقام اور مقامی یا علاقائی ادب اہم ہے جہاں فطرت اپنی اصل شکل میں نظر آتی ہے۔

۴۔ ماحولیاتی نقاد کائنات میں موجود توازن کے مطالعے پر زور دیتے ہیں اور توقع کرتے ہیں کہ ایسا ادب سامنے آئے جس میں فطرت کے ختم ہونے پر کیا اثرات مرتب ہونگے۔ مصنفین ان مسائل کو اپنی کہانیوں کا موقف بنائیں اور آنے والی تباہی سے دنیا کو آگاہ کریں۔

☆ ماحولیاتی نقاد اپنے ادب کے ان ادوار تحریکات کے مطالعے پر زور دیتے ہیں جس کے پس منظر میں فطرت کا اہم رول رہا ہے یا جس ادب میں فطرت کی تصویر پیش کرنے پر توجہ زیادہ دی گئی ہو جیسے رومانیت پسند ادیب یا دنیا کے ہر ادب کے رومانی دور کا ادب۔

☆ ادب کی ان اصناف کا مطالعہ ماحولیاتی نقاد کرنے میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ جس میں جغرافیائی خصوصیات کے تذکرے کے زیادہ

مواقع ہوں مثلاً فکشن کے مطالعے پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہ لوگ حقائق پر مبنی ادب کی ظرف بھی اپنی توجہ مبذول کرتے ہیں جیسے ڈائری، یادداشت نگاری یا سفرنامے اور رپورتاژ وغیرہ۔ تانیثی مصنفین بھی حقائق پر مبنی ان نثری اصناف پر توجہ زیادہ دے رہے ہیں۔

☆ اس تھیوری سے ماحولیاتی نقاد بھاگتا ہے جس میں لسانیاتی تحدید ہو۔ البتہ وہ ان لسانیاتی عناصر پر زیادہ توجہ کرتے ہیں جن میں خارجی مظاہر کی عکاسی پر توجہ دی گئی ہو۔ یعنی ماحولیاتی نقاد کے نزدیک خارجیت اہم ہے داخلیت نہیں۔ کیونکہ خارجی عناصر پر توجہ سے ہی ماحول کے باریک مشاہدے سامنے آتے ہیں۔ اگر بہ غائر نظر دیکھیں تو مشرقی شعروادب میں بالخصوص عربی، فارسی اور اردو میں قصیدہ کی صنف ماحولیاتی نقاد کے لیے حد درجہ بلیغ متن قرار پاتا ہے۔ جہاں داخلیت سے خارجی مناظر اور صورتحال پر تو زیادہ توجہ دی جاتی ہے اتنا ہی نہیں جہاں مغربی حقیقت پسندی کے خلاف خیال بندی پر یا یادہ پر خیال کو ترجیح دی جاتی ہے لیکن افسوس کا مقام ہے کہ اس صنف یعنی قصیدہ کی موت کا مژدہ اردو میں جدید ادب کے آغاز میں سنا دیا گیا کیونکہ مغربی شعریات نے ہمیں یہ پاٹھ پڑھا دیا کہ قصیدہ جھوٹ کا دفتر ہے۔ جبکہ قصیدہ مشرقی ذہن اور اس کے علوم کا ماخذ ہے۔ قصیدوں کی تشبیب جس میں موسم بہار اور ہر سو ہریالی (Green) کی ایک حسین دنیا کی تشکیل کا حاوی جذبہ نظر آتا ہے، ماحولیاتی نقاد کے لیے قصیدوں کی تشبیب حد درجہ قابل غور متن قرار پاجاتا ہے۔ یہاں صرف ایک قصیدہ کی مثال آپ کے سامنے رکھنا کافی ہوگا۔ یعنی سودا کے مشہور قصیدہ 'منقبت علی' کا مطلع ملاحظہ فرمائیں:

"اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل"
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

ظاہری بات یہ ہے تین مہینوں کا نام لیا گیا ہے۔ بہمن گیارہویں مہینے کا نام ہے اور دے دسویں مہینے کا نام ہے۔ گیارہواں اور دسواں مہینہ میں پت جھڑ کا موسم ہوتا ہے دوسرا مہینہ بہار کا موسم ہوتا ہے۔ یعنی انگریزی میں فروری کا مہینہ ہوتا ہے عام طور سے تشبیب بہار کا منظر سامنے لاتا ہے۔ تشبیب میں عموماً موسم بہرا کا تخلیقی منظر خلق کیا جاتا ہے۔ سرسبزی اور شادابی کا منظر، چاروں طرف پھول کھلے ہوئے ہیں، طیور نغمہ سرائی کررہے ہیں۔ ہرسو ہریالی چھائی ہوئی ہے۔ سبزے لہلہا رہے ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ سودا اپنی بات شروع کرتے ہیں کہ "تیغ اردی نے" یعنی اس مہینے کو وہ تیغ قرار دیتے ہیں۔ رعایت لفظی کا بڑا استعمال ہوتا ہے۔ تیغ کی رعایت یہ ہے کہ جس طرح سے تیغ سے ہم کاٹ کر دو چیزوں کو الگ کر دیتے ہیں اسی طریقے سے جیسے یہ مہینہ نہ ہوا ایک تلوار ہو۔ تو تیغ اردی نے ان دسویں اور گیارہ مہینے میں جس میں پت جھڑ ہوتا ہے اس کو کاٹ کر الگ کر دیا اور چاروں طرف سرسبزی اور ہریالی چھا گئی ہے، چاروں طرف پھول کھل گئے منظر کیوں بیان کیا جاتا ہے؟ سوال یہ ہے کہ قصیدے میں آخر کار منظر کا مقصود اصلی کیا ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان اور فطرت یعنی پیڑ پودے عہد آفرینش میں ایک تھے۔ اسی لیے انسان کو لاشعوری طور پر گھاس، پیڑ پودوں سے محبت ہوتی ہے قصیدے میں بہار کے اس تخلیقی منظر سے قاری اس لیے اپنا لاشعوری رشتہ پیدا کر لیتا ہے۔ سودا مندرجہ ذیل شعر میں سنیے کیا کہتے ہیں:

سجدۂ شکر میں ہے شاخ ثمر دار ہر ایک
دیکھ کر باغ جہاں میں کرم عزّ و جل

بہار کا موسم آگیا ہے، شاخوں پر جب پھل لگ جاتے ہیں فطری بات ہے کہ شاخیں جھک جاتی ہیں اور "سجدۂ شکر میں ہیں تمام شاخیں جھک جاتی ہیں گویا اس خداوند کریم کا شکر یہ ادا کر رہی ہیں۔ عزّ و جل کے معنی یہاں پر جاہ وجلال کے ہیں اور بزرگ کے معنی میں ہیں۔ ایک ایسا بزرگ جس کی دعاؤں سے جس کے سر پر ہاتھ رکھتے ہم لوگ بہت

زیادہ راحت محسوس کرتے ہیں۔ان کی شفقت میں اپنے آپ کو محفوظ سمجھتے ہیں۔قرینہ یہ ہے کہ موسم بہار دراصل فطرت کا آشرواد ہے یعنی فطرت دراصل خدا کا ایک چہرہ ہے۔

قوت نامیہ لیتی ہیں نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک پھول سے لے کرتا پھل

ایک لفظ ہے یہاں پر''قوت نامیہ'' یہ نمو کی گروتھ کی جس کو آپ Evolution کی Theory میں پڑھتے آئے ہیں۔اس زمانے میں جس زمانے میں سودا شاعری کر رہے تھے۔سودا''قوت نامیہ'' کا ذکر کر رہے ہیں۔یعنی نباتات میں از خود نمو پذیری کی ہونے کا، بڑھنے کی ایک طاقت ہوتی ہے یا انسان کے اندر بھی ایک قوت یعنی...... Surival of the Fittest ہوتی ہے......مطلب آپ کو سنوارتے رہنا، بڑھتے رہنا، خوب سے خوب تر کی جستجو کرنا ہے۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نباتات کیا ہیں؟ دراصل اسی قوت کا مظہر ہیں۔یعنی کہ نباتات جو چھوٹے سے بڑے ہو جاتے ہیں پھیل جاتے ہیں اس میں پھل پھول آجاتے ہیں یہ سب قوت نامیہ کا کرشمہ ہے۔یعنی ان کے اندر خود یہ ایک خواہش پیدا کی گئی ہے اللہ کی طرف سے ودیعت ہے۔ڈال سے پات تلک پھول سے لے کرتا پھل یعنی یہ قوت تمام جگہوں پر آپ کو نظر آتی ہیاور اس کا منبع اللہ تعالیٰ اللہ سبحان تعالیٰ کی ذات ہے۔اشارہ یہ ہے کہ'قوت نامیہ' جس طرح سے پودوں میں درختوں میں یعنی فطرت میں ہوتی ہے اسی طرح انسانوں میں بھی ہوتی ہے یعنی انسان اور فطرت میں کوئی فرق نہیں۔

واسطے خلعت نو روز کے ہر باغ کے بیچ
آب جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل

(یعنی یہ کہہ رہے ہیں کہ جیسے ہی موسم بہار کا موسم آیا ہے تو جو کیاریوں کے پات کو جب کیاریوں سے پانی اور چاروں طرف گھاس.......اگے ہوئے ہیں، پانی جب چلتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ اس کو کاٹ کر رہی ہے۔پانی جو چاروں طرف سے بہہ رہا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ گھاسوں کو جو

مخملی گھاس ہے ان کو جیسے تہہ و بالا کرنے پہ تلا ہوا ہے۔ پانی کا ریلا جو نالیوں میں بہہ رہا ہے اور ایسا لگتا ہے...... کہ کچھ انعام پانے کی دھن میں سبھی جو ہے نا.... سدا بہار ہوئے جا رہے ہیں۔ چاروں طرف جو ہے نا ایک قوت نمو کی افزائش ہے اور چاروں طرف ایسا لگتا ہے کہ کچھ انعام لینے کی کوشش ہو رہی ہو۔) اسی طرح سے:

بار سے آب رواں عکس ہجوم گل کے
لوٹے ہے سبزہ پہ از بس کہ ہوا ہے بیکل

اس شعر کو پڑھتے ہی اقبال کا یہ شعر یاد آ جاتا ہے کہ:

پانی کو چھو رہی ہے جھک جھک کے گل کی ٹہنی
جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو

"پانی جو کیاریوں میں بہہ رہا ہے" ہجوم گل کے جو عکس پانی میں ابھر رہے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ پانی ان سبزہ زاروں کا اور پانی پر ابھرنے والوں پھولوں کا دیوانہ ہو گیا ہے۔ جیسے پانی پانی نہ ہو کوئی دیوانہ ہو۔

لڑکھڑاتی ہوئی پھرتی ہے خیاباں میں نسیم
پاؤں رکھتی ہے صبا صحن میں گلشن کے سنبھل

یعنی کہ چاروں طرف مدہوشی کی ایک کیفیت ہے۔ یہاں نسیم کو مشخص (Personified) کیا ہے۔ جیسے نسیم یعنی صبح کی ہوا ہوا نہ ہو بلکہ کوئی آدمی ہو جس نے شراب پی رکھی ہو اور وہ لڑکھڑا کے چل رہا ہو۔ یعنی ہوائیں بھی موسم بہار کے ان نظاروں کو دیکھ کر جیسے دیوانی ہو گئی ہیں اور لڑکھڑا رہی ہیں جیسے کوئی شرابی ہو۔ یعنی جیسے ہی باد نسیم باہر سے صحن گلشن میں آتی ہے مدہوش ہو جاتی ہے۔ لڑکھڑانے لگتی ہے۔ جیسے اس نے شراب پی رکھی ہو۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ نگار یہ باور کرا رہا ہوں جیسے فطرت یا ماحول کے مظاہر سراپا خیر ہیں۔

دانہ جس شور زمیں پر نہ پھلا دہقاں سے
سبزہ واں دانۂ شبنم سے ہوا ہے جنگل

یعنی کسان جس دانے کو بڑی حفاظت سے زمین میں بو کر دانے سے پودے میں تبدیل کرتا ہے اور اس میں پھل پھول آنے لگ جاتے ہیں۔ سودا یہ کہتے ہیں کہ بھلے کسان نے بیج جو بویا اس نے پودوں کی شکل میں نمو پا کر دانہ نہ دیا ہو لیکن فطرت کے اس حسین موسم، موسم بہار کا کمال دیکھئے کہ اس موسم میں پتوں، گھاسوں، پھولوں کی پنکھڑیوں پر جو شبنم کے قطرے بکھرے ہیں وہ کسان کی محنت کا ثمرہ بن کر ایسے دانے نظر آتے ہیں اور ان میں ہریالی (Green) سبزے پن جیسے ایک ہرے بھرے جنگل کا سماں پیدا کر دیا ہے۔ یہاں پر سبز لفظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ اس امر کے علاوہ کچھ نہیں کہ تشبیب میں قصیدہ نگار اپنے قاری یا ممدوح کو فطرت کی طاقت اور اس کے رومان کو انسان کے سامنے لائے اور اس کی اہمیت واضح کرے۔ قصیدے کی تشبیب کا حاوی مضمون موسم بہار ہی رہا ہے جن کے عقب میں ماحولیاتی شعور کارفرما ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ تشبیب میں عموماً موسم بہار یعنی ماحولیات کا تخیلی پیکر تراشنے کا عمل دراصل انسان اور فطرت کے ازلی رشتے کا لاشعوری اظہار ہے۔

☆ ماحولیاتی نقاد اجتماعی نسلی ذمہ داریوں پر توجہ دیتے ہیں اور انسانوں سے الگ فطرت کے آزاد وجود پر اصرار کرتے ہیں اور ان پر توجہ دینے کی وکالت کرتے ہیں۔

یہ ادب کے ایسے نکات ہیں جن پر ماقبل تنقید نے توجہ دی تھی ماحولیاتی تنقید نے اپنی ترجیحات مقرر کر کے ایک تنقیدی دبستان کا روپ دھار لیا ہے لیکن صرف اور صرف اسی کو حوالہ بنا کر ہم کسی بھی صورت میں کسی متن کی جانچ پرکھ نہیں کر سکتے کیونکہ اس نقد میں ادب کو کیونکر ایک جمالیاتی مظہر گردانا جائے گا اس پر توجہ کم دی گئی ہے۔ اگر ہم دیگر تنقیدی مکاتیب کے ساتھ ساتھ ماحولیاتی تنقید کی ترجیحات کو ذہن میں رکھیں تو یقیناً ہم اس عہد کے متن کے ساتھ ایک بلیغ رشتہ قائم کر سکیں گے اور متن کے اندر پوشیدہ سیاست کو سمجھ سکیں گے۔

............☆☆☆............

# حواشی

(1)Glotfelty,and fromm H.(eds)1996,The ecocriticism Reader,landmarks in literary ecology,London University of Georgia press,P:XIX)

(۲)ڈاکٹر مولا بخش، دھرتے کے دکھ کا غزلیہ اظہار، نئی کتاب، ۱۵، ایڈیٹر شاہد علی خاں، اکتوبر دسمبر ۲۰۱۰ء، ص:۱۶۵، ۱۶۶

(۳)حنیف ترین، زمین لاپتہ رہی، ۲۰۰۱ء، لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج نئی دہلی، ص:۲۹

(۴)جمال اویسی، لظم لظم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص:۶۰

(۵)راشد انور راشد، کہرے میں ابھرتی پرچھائیں، عرشیہ پبلی کیشنز دہلی ۲۰۱۲ء، ص:۲۱۱

(۶)فرحت احساس، میں رونا چاہتا ہوں، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۳ء، ص:۱۱۹

(۷)پرتپال سنگھ بیتاب، لظم اکیسویں صدی، کریسنٹ ہاؤس پبلی کیشنز، جموں، ۲۰۰۸ء، ص:۱۳۸

(۸)عزیز نبیل، خواب سمندر، ۲۰۱۱ء، ص:۱۸۰

(۹)نعمان شوق، فریزر میں رکھی شام، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص:۱۷

(۱۰)رؤف رضا، دستکیں میری، ۱۹۹۹ء، رومان پبلی کیشنز، ص:۴۸

Retrieved from"http:/en//wikipedia.org/wiki.The Green House(۱۱)

(۱۲)معاصر اردو غزل، مرتبہ: قمر رئیس، اردو اکادمی دہلی، ۲۰۰۶ء، ص:۲۴۲

(۱۳)پروفیسر صادق، خواب میں جلنے کا منظر، موڈرن پبلیشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص:۳۶

(۱۴)عبیدالرحمٰن، بدلتا ہوا ماحولیاتی نظام اور ہم" اردو دنیا، نومبر ۲۰۰۷ء، ص:۳۹ تا ۴۰

(۱۵)(Peter Barry,Begining theory,2004 India Print,Chapter-13, Ecocriticism, p:248)

(۱۶)گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ (۲۰۰۹ء)، ص:۳۸۔۱۳۷

(۱۷)عتیق اللہ، پروین شیر کی شاعری کا ماحولیاتی مطالعہ، ص:۱۵، کاروان ادب، فروری، ۲۰۰۵ء، بھوپال

(۱۸)ایضاً ص:۱۸

(۱۹)ایضاً ص:۱۸

(۲۰)ایضاً ص:۲۵

(۲۱)مولانا الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، (۲۰۰۳ء)، ص:۹۲۔۹۱

(۲۲)ایضاً ص:۹۴

(۲۳) ایضاً، ۹۷
(۲۴) سید احتشام حسین، تنقید اور عملی تنقید، اتر پردیش اردو کادمی، لکھنو، (۲۰۰۵ء)، ص: ۲۰۰
(۲۵) ایضاً، تنقید اور عملی تنقید
(Berry:Begining theory,p:253)(۲۶)
(۲۷)Papper,D,1993,ecosocialism from deep ecology to social justice,London Rautledye,p:108
Grey casrard ,ecocriticism ,p:29

............☆☆☆............

☆......ڈاکٹر مشتاق احمد وانی

# اُردو میں تانیثی تنقید

ایک نئی ادبی اصطلاح ''مابعد جدیدیت'' جہاں ذہنی وسعت وکشادگی کے ساتھ ساتھ سیاسی، سماجی، تاریخی، تہذیبی، ثقافتی تکثیریت اور کثیر الجہات ادبی نظریات پر ڈسکورس کی راہیں ہموار کرتی ہے تو وہیں کسی ایک سکہ بند ادبی تحریک کا اسیر بننے کو مستحسن نہیں سمجھتی۔ دراصل تہذیبی، ثقافتی، سائنسی اور سماجی تغیر پذیری کے تیز رفتار عمل نے علمی وادبی دنیا میں بھی نئی جہات مرتب کی ہیں۔ تانیثیت کو بھی اسی زُمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ اس سے قبل کہ اُردو میں تانیثی تنقید پر براہِ راست خامہ فرسائی کی جائے احتیاطاً تانیثیت جیسی نئی ادبی اصطلاح کی تفہیم اس کے تاریخی وسماجی سیاق کے حوالے سے کرنا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔

''تانیثیت'' ایک مابعد جدید اصطلاح ہے جس کی صراحت میں کئی پیچیدگیاں اور اُلجھنیں حائل ہیں۔ اس لحاظ سے اس کی ایک جامع تعریف ممکن نہیں۔ البتہ مغربی ممالک میں تانیثی ادب کو تحقیقی وتنقیدی تناظر میں دیکھا جاچکا ہے اور اس کے روشن امکانات واضح ہورہے ہیں۔ یہاں تانیثیت کے معنی ومفہوم کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بات ذہنِ نشین رہنی چاہیئے کہ جب ہم تانیثیت کی بات کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد نہ صرف عورتوں کے جذبات واحساسات، مُشاہدات وتجربات اور رُجحانات سے ہے بلکہ اُن خواتین رہنماؤں کی صدائے احتجاج سے بھی ہے جنہوں نے مردوں کی بالادستی، اُن کے ڈھائے ہوئے عورتوں پر ظلم وستم اور جبر واستبداد کے علاوہ اپنی محکومیت کے خلاف آواز بلند کی، جس میں عورتوں کے حقوق، بچوں کی پرورش کے حقوق، جائیداد میں معقول حصہ، طلاق کے

مسائل کی وضاحت، مختلف تعلیمی شعبوں میں عورت کے حقوق اور ان کی شمولیت، مردوں کے برابر اُجرت کا تقاضا اور ووٹ کا حق جیسے مطالبات شامل تھے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ہمایوں اشرف کا بیان قابلِ توجہ ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''۱۹۶۰ء یا اس کے آس پاس Feminism کی گفتگو باضابطہ طور پر سامنے آنے لگی۔ حالانکہ ایسا عمل کچھ اور انداز سے ایک صدی پہلے شروع ہوا اور کئی ایسی خواتین اور بعض مرد کم از کم مغرب میں اس پر مائل ہوئے کہ وہ عورتوں کی اس تذلیل کو نہ صرف بدلنے کی کوشش کریں گے بلکہ عالمی سطح پر چند امور کو فلسفیانہ طور پر اُبھار کر اُن کے تئیں اور اُن کے مفاد میں ضروری امور سرانجام دیں گے۔ گویا اس تحریک کے علمبرداروں نے مرد کے غلبہ والے سماج کی تبدیلی پر شدت سے زور دیا اور سماج کی تشکیلِ نو کے لئے تعلیمی حکمتِ عملی اور رائحہ عمل کو اپنانے کا مطالبہ کیا۔[1]

تانیثی تنقید کے حوالے سے شیلا روبوتھم Sheilar Robotahm کی کتاب ''Hidden from History'' (۱۹۷۳ء) کو خصوصی اہمیت حاصل ہے جس میں مصنفہ نے بڑی بے باکی سے مردوں کے اُس ظلم و ستم کا بھی احاطہ کیا ہے جو تین صدیوں تک عورتوں کے ساتھ روا رکھے گئے تھے اور جو مختلف روپ دھارن کر کے آج بھی موجود ہے، اس کے علاوہ ایلن موئرس Elen Moers کی کتاب ''Literary Women'' (۱۹۷۶ء) ایلن شوالٹر Elen Showalter کی ''A literature of virgin'' (۱۹۷۷ء) میری جیکوبس Mary Jacobs کی Women writing and writing about women (۱۹۷۹) اور جُولیا کراسیٹوا Julia Kristava کی تنقیدی کتاب Gyno Criticism یعنی خواتین کا تنقیدی نظریہ جیسی کتابوں نے تانیثی تنقید سے نہ صرف آشنا کیا بلکہ اسے استحکام بھی بخشا۔ جولیا کراسٹیوا کی کتاب Gyno Criticism اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں نہ صرف تنقیدی اصول و نظریات کو خواتین لکھاریوں کی تخلیقات

کے تناظر میں وضع کیا ہے۔ مذکورہ کتاب ایک ایسا منظم تجزیاتی طریقۂ کار پیش کرتی ہے جس کے تحت عورتوں کے جنسی، نفسیاتی، سماجی، اقتصادی، ازدواجی اور خاندانی مسائل ومشکلات کا احاطہ ممکن ہے۔ ایلین شوالٹر نے خواتین کے اُس ادب کو مسترد کیا ہے جس میں خواتین نے مردوں سے وفاداری، پاک دامنی اور منصفانہ برتاؤ کا مطالبہ کیا ہے۔ ایلین شوالٹر اس طرح کے ادب کو محض اس بنیاد پر اہمیت نہیں دیتی چونکہ اس کے نزدیک تانیثی ادیباؤں نے مردوں کی عائد کردہ تعریفوں کے لئے نہ صرف راہ ہموار کی ہے بلکہ اپنے آپ پر خود ظلم وجبر کو رد کرتے ہوئے نسائی شناخت Female Identity کے باب کھول دیئے ہیں۔ خواتین بہت حد تک اس امر پر مجبور ہیں کہ وہ اب ایک ایسا ادب تخلیق کریں جس کی جڑیں اُن کی روحانی دنیا میں پیوست ہیں۔ اس سلسلے میں اُن کی خودشناسی اور خوداعتمادی کے علاوہ خودنمائی بھی شامل ہے۔ تانیثی تنقیدی شعور ہمیں مغربی خواتین کے حوالے سے سیمون دی بورُ Semon De Beauvior کی تصنیف The second sex اور The prime of life میں بھی نظر آتا ہے۔ ان تصانیف میں مصنفہ نے عورت کے وجود کا ایک فلسفیانہ تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ادب کے تجزیے اور تنقید سے لے کر ادب کی اشاعت تک مردوں کی اجارہ داری قائم رہی ہے۔

تانیثی تنقید اس بات پر بھی زور دیتی ہے کہ عورت کی سائیکی پر چونکہ پدری سماج کی گرفت مضبوط رہی ہے اور اُس کی ذہنی وجذباتی دنیا میں مرد کا جابرانہ تسلّط اس قدر حاوی رہا ہے کہ عورت کائناتی سطح پر سوچنے سے محروم رہی ہے لہٰذا اس حصار سے عورت کو آزاد کیا جائے اور اُسے ایسے مواقع فراہم کیے جائیں کہ وہ آزادانہ طور پر اپنی اُن فطری صلاحیتوں کا اظہار کر سکے جو قدرت نے ودیعت کی ہیں۔ علاوہ ازیں تانیثی تنقید اُن پوشیدہ اور مستور گوشوں کو بھی طشت ازبام کرتی ہے جو کسی نہ کسی زاویے سے عورت کے ثقافتی اور جنسی خیال کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک اہم مکتبۂ فکر عورت اور مرد کے مابین عورت کی منفرد شناخت کو ختم کر کے اُسے مرد غالب سماج میں دوسرے درجے کا شہری بنا دیتا ہے۔ اس طرح وہ عورت کو دائرہ اقتدار سے باہر کر دیتا ہے۔ تانیثی تنقید ان تمام امتیازات کو مسترد

کرتے ہوئے اس بات کو اہمیت دیتی ہے کہ عورت کی ذاتی قدر، قوت، شناخت، خودداری، خود پسندی مرد اور خاندان کے ساتھ اُس کے نئے رشتوں کو اُستوار کیا جائے۔

اُردو میں تانیثی تنقید کا نقشِ اوّلیں ایک تذکرہ ''شمیمِ سخن'' کو قرار دیا جا سکتا ہے جس میں شاعرات کے مختصر سوانحی کوائف کو اُن کے کلام کے ساتھ شائع کیا گیا ہے مگر اُس دور کی خواتین کی شعری تصنیفات سے یہ معلوم کرنا دشوار ہے کہ یہ کسی عورت کے قلم سے نکلی ہوئی تحریر ہے کیونکہ وہ باہر مجبوری اپنا مافی الضمیر کا اظہار اُسی انداز سے کرتی تھیں جیسے مردِ قلم کار کرتے تھے۔ گویا تا ایں وقت عورتوں میں یہ احساس بیدار نہیں ہوا تھا کہ صنفی حیثیت سے اُن کے اپنے کیا کچھ مسائل اور محسوسات ہیں جنہیں وہ اپنے انداز میں سمجھ کر اُن سے متعلق حقائق سے واقف ہو کر اُنہیں صفحۂ قرطاس پر لا سکیں۔ یہ تو تسلیم شدہ امر ہے کہ عورتوں کے اپنے مسائل، محسوسات، جذبات و احساسات، اپنی سماجی اور انفرادی زندگی کے علاوہ اُن کی اپنی مخصوص آئیڈیالوجی اور سائکی ہے۔ عورتوں کی اپنی آواز ہے مگر یہ اُسی وقت قابلِ پہچان ہوگی جب صنفی حیثیت سے خواتین نے بذاتِ خود اس کا اظہار کیا ہو۔

اُردو ادب کی مختلف اصناف کا تاریخی اور تنقیدی تجزیہ کرنے سے اس امر کا انکشاف ہوتا ہے کہ وہاں بھی ''عورت'' ادب کا ایک خاص موضوع رہی ہے، داستانوں، ناولوں، افسانوں، قصوں کہانیوں اور شعری اصناف بالخصوص غزل، مثنوی، رباعی اور نظم میں عورت کی ذات اور اُس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو نت نئے زاویوں سے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ شاعری میں شاعروں کا محبوب ترین موضوع عورت ہی رہی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے شعراء نے ایک طویل مدت تک عورت کے حسن و جمال، آرائش و زیبائش اور اُس کے ناز و ادا، اس کے خدوخال کی کشش و جاذبیت، زلفوں کے پیچ و خم اور مرد سے اُس کے رومانوی، نفسیاتی اور جذباتی تعلقات کے پُر لطف تذکروں سے اپنی شاعری کے گیسو سنوارتے رہے ہیں۔ میرے اس بیان کی تصدیق شہناز نبی کی اس معتبر رائے سے ہو جاتی ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتی ہیں:

''ہندوستانی ادب میں عورت کے کچھ کردار جوں کے توں پیش کیے گئے

یعنی سماج کے چلتے پھرتے کردار اور کچھ ایسے جیسا کہ مرداد یبوں کی تمنا تھی وہ کالی داس کی شکنتلا ہو یا علی عباس حسینی کی صابرہ، انتظار اُس کا مقدر ہے قسمت پر صابر وشاکر رہنا اُس کی نمایاں صفت اور خدمت گزار اور فرماں بردار ہونا اُس کی ایڈیشنل کوالیفکیشن Additional Qualification ہے [۲]

۱۹۶۰ء کے بعد ایسی شاعرات منصۂ شہود پر نظر آنے لگیں جنہوں نے اپنی خداداد صلاحیتوں کی بنا پر تخلیقی بصیرت کے باوصف نہ صرف اپنے وجود کا احساس دلایا بلکہ ان حصاروں کو توڑ کر باہر نکلنے کی جسارت کی اور ایسے ایسے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرنے لگیں جس کی اُمید صنف نازک سے نہیں کی جاسکتی تھی مثلاً یہ سوال اُٹھایا گیا کہ ایسے سماج میں جہاں تمام تر فیصلوں پر مرد کی رائے کو اہمیت دی جاتی ہے۔عورت کا کیا مقام ہے؟ ایک سوال یہ بھی کہ تولیدی عمل میں عورت کا ناگزیر ترین حصہ ہونے کے باوجود اولاد کی شناخت ماں کے بدلے پدری حوالوں سے ہی کیوں کی جاتی ہے یا پھر مرد وزن کے درمیان رشتوں میں محکومیت اور خود سپردگی کے سوال پر اس کے اندر توڑ پھوڑ کا عمل ایسے موضوعات رہے ہیں جن پر خواتین شعرا کا ردعمل جاننا قاری کے لئے ایک دلچسپ تجربہ بن جاتا ہے۔ لہٰذا ان خواتین شعراء کے یہاں دو قسم کے فکری رویے سامنے آتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ ایسی شاعرات جنہیں مرد کی حاکمیت یا بالا دستی پر سوالیہ نشان لگانا اور اُن تمام روایتی فکری ڈھانچوں کو توڑنا جو عورت کو محکومیت کے درجے پر متمکن کرتے ہیں اور دوسری ایسی شاعرات ہیں جنہوں نے خود سپردگی کی لذت میں رشتوں کے توازن کو برقرار رکھتے ہوئے تانیثی فکر واحساس کو شعری قالب میں پیش کیا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ بالآخر لسانیت کا یہ سحر بھی کب تلک اُن کی شاعرانہ فکر کو تازگی عطا کرسکتا ہے، مزید یہ بھی کہ کیا موجودہ ادبی تناظر میں صرف نسائی موضوعات پر مبنی شاعری کو عظیم شاعری کے دائرے میں داخل کیا جاسکتا ہے؟ دراصل آج کی شاعرات غور وتدبر میں مبتلا ہوگئی ہیں۔ایک ہی طرح کے موضوعات کو مختلف اسلوب یا پیرائے میں دہراتے دہراتے اب ان کے یہاں بھی

یکسانیت پیدا ہونے کا امکان ہے، موجودہ دور کی خواتین شاعرات اپنی منفرد پہچان کی حیثیت سے اپنے جذبات واحساسات کو شعروں میں ڈھال رہی ہیں اور ہر دو شاعر حضرات کی شاعری میں بھی بے باکی نمایاں صورت میں جھلکتی ہے۔ گزشتہ پانچ دہائیوں کے خواتین ادب کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد یہ اصلیت سامنے آتی ہے کہ یہ ادب ثقافتی تانیثیت کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو خواتین قلمکاروں نے مغربی ادیباؤں کی طرح دانستہ یا نادانستہ طور پر اس صداقت کو تسلیم کیا ہے کہ معاشرتی تبدیلیوں کا عمل اتنا سہل نہیں۔ اس لئے انہوں نے ان سماجی اقدار کو نظر انداز کر کے ایک متبادل دائرہ کار دریافت کرلیا ہے۔ مردوں کو نشانہ بنائے بغیر انہوں نے براہِ راست اس بھونڈے سماجی نظام کو نشانہ بنایا ہے جو خواتین کو استبداد میں رکھتا تھا اُنہوں نے ایک الگ رویہ اپنایا اور اظہار کے لئے لسانی تبدیلیوں کو بھی ضروری خیال کیا۔

تانیثی تنقید کے سلسلے میں تنقید نگاروں کے دو گروہ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایک گروہ مردوں کا ہے کہ جنہوں نے خواتین قلمکاروں کی نگارشات کا تنقیدی تجزیہ کر کے ان کی آواز سے آواز ملائی ہے اور دوسرا گروہ وہ خواتین ہیں جنہوں نے نہ صرف اپنی تخلیقات (چاہے وہ شاعری ہو یا فکشن) میں مرد غالب معاشرے کو یا بھونڈے سماجی نظام کو اپنی تنقید کا ہدف بنایا بلکہ براہِ راست ایسے انتقادی مضامین لکھے ہیں جن کا تعلق نسائیت اور تانیثی فکر و شعور سے ہے۔ جہاں تک مرد تانیثی تنقید نگاری کا تعلق ہے اُن میں اہم اور معتبر نام پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر ظہور الدین، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر علی احمد فاطمی، افتخار امام صدیقی، عظیم الشان صدیقی، ڈاکٹر محمد شہزاد شمس، شافع قدوائی، ناصر عباس نیر، ناصر علی بدایوانی، حقانی القاسمی اور ہمایوں اشرف کے علاوہ کچھ اور بھی نام ہو سکتے ہیں۔ تنقید نگار خواتین میں ممتاز شیریں، رشید جہاں، شمیم نکہت، صغرا مہدی، کشور ناہید، زاہدہ حنا، ترنم ریاض، شہناز نبی، ثروت خان، شبنم آرا، فہمیدہ کبیر، شائستہ فاخری، نگار عظیم اور رضوانہ وغیرہ کے علاوہ کچھ اور بھی خواتین ہیں جنہوں نے خواتین کے مسائل، ان کی نفسیاتی، جنسی اور داخلی کیفیات کو تانیثی نقطۂ نظر سے

جانچا، پرکھا اور نہایت سنجیدگی سے پیش کیا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جہاں اردو دنیا کو، ردِ تشکیل، ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات، متن اور قاری اساس تنقید کے علاوہ مابعد جدیدیت جیسی نئی ادبی اصطلاح سے متعارف کرایا تو وہیں انہوں نے تانیثیت اور نسانیت پر بھی تحریری طور پر اظہار خیال کیا ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی کی تصنیف ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات'' (۲۰۰۴ء) میں مرحوم نے جہاں مابعد جدیدیت کی تمام جہات پہ مغربی ومشرقی مفکروں کے حوالوں سے سیر حاصل بحث کی ہے تو وہیں مذکورہ کتاب میں ''مابعد جدیدیت اور تانیثیت'' کے عنوان سے ایک جامع مضمون شامل ہے جس میں چند مغربی خواتین دانشوروں کی تانیثی تھیوری کو ملحوظ رکھتے ہوئے مشرقی خواتین ادیباؤں کی تخلیقات میں تانیثی فکر واحساس کی نشاندہی کی گئی ہے۔ پروفیسر حامدی کاشمیری اکتشافی تنقید کے بانی ہیں۔ وہ اکتشافی تنقید کے نظریے سے تمام قدیم وجدید شعر وادب کو جانچنے پرکھنے کے روادار ہیں۔ انہوں نے اپنے متعدد تنقیدی مضامین میں تانیثیت اور اس کے مقتضیات کی صراحت میں کسی بھی ادبی انتہا پسندی سے کام نہیں لیا ہے۔ عورت کی بہتر پوزیشن پر وہ بھی مصر نظر آتے ہیں۔ تانیثی تنقید کے حوالے سے پروفیسر عتیق اللہ کا نام نہایت معتبر ہے۔ دہلی یونیورسٹی میں اردو کے ایک ذہین ومتین پروفیسر ہونے کی حیثیت سے انہوں نے پہلی مرتبہ ''بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب'' کے موضوع پر آج سے تقریباً تیرہ سال قبل ایک ملکی سطح کا سمینار منعقد کروایا تھا کہ جس میں اردو کے اہم محققوں، نقادوں اور دانشوروں نے تانیثیت، نسائیت اور تانیثی ادب کے حوالے سے نہ صرف مقالات پڑھے تھے بلکہ مباحثے اور مذاکروں میں بھی حصہ لیا تھا۔ تمام مقالات کو پروفیسر عتیق اللہ نے مرتب کر کے ۲۰۰۲ء میں کتابی صورت میں شائع کروایا۔ اس طرح پہلی مرتبہ خواتین اور مرد ادیبوں کو ایک ایسے پلیٹ فارم پر جمع ہونے کا موقع ملا کہ جہاں انہیں خواتین کے مسائل اور معاشرتی نظام میں ان کی حیثیت کو بھی سمجھنے کا بھی موقع ملا۔ اس کے بعد ہی اردو شعبوں میں تانیثیت اور تانیثی ادب پر تحقیقی کام کروانے کی شروعات بھی ہوئی۔ پروفیسر ظہور الدین کی تصنیف ''تنقیدی مباحث وتجزیے'' جو

۲۰۰۷ء میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں شامل ایک مضمون ''اردو شاعری میں نئی نسوانی آوازیں'' اردو کی ان چند نمائندہ ہستی خواتین کی شاعرانہ عظمت اور ان کے ادبی وقار کو اجاگر کرتا ہے، جو بیرونِ ہند کی اردو بستیوں میں اپنا سفرِ حیات طے کر رہی ہیں اور وہاں کے ماحول و معاشرے میں اپنے آپ کو کیسا محسوس کرتی ہیں۔ یہ تمام مذکورہ باتیں مضمون میں بیان کی گئی ہیں۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی ایک بالیدہ ذہن اور کہنہ مشق نقاد کی حیثیت سے اردو ادبی حلقوں میں مصروف اور مقبول ہیں۔ نسائیت کا مطالعہ اور اس کی افہام و تفہیم ان کے ادبی مشغلے میں شامل ہیں۔ ان کے اکثر تنقیدی مضامین میں عورتوں کی سماجی، ذہنی، نفسیاتی اور ادبی صورت حال کا ذکر آیا ہے۔ حال ہی ''فکر و تحقیق'' کے ''نیا افسانہ نمبر'' ۲۰۱۳ء میں ابوالکلام قاسمی کا مضمون ''معاصر خواتین افسانہ نگار'' مسائل و مشکلات'' تانیثی تنقید کے زمرے میں آتا ہے۔ تانیثی تنقید کے حوالے سے عظیم الشان صدیقی کی تصنیف ''اُردو ناول کے فروغ میں خواتین کا حصہ'' پروفیسر علی احمد فاطمی کی ''تحریکِ نسواں اور اردو ادب'' محمد شہزاد شمس کی ''عورت اور سماج'' توحید خان کی ''مرزا رسوا کے ناولوں میں نسوانی کردار'' کے علاوہ شافع قدوائی کی تحقیقی و تنقیدی کتاب ''فکشن مطالعات پس ساختیاتی تناظر'' میں شامل اُن کا بصیرت افروز مضمون ''معاصر ناول کے نسوانی کردار: ایک تانیثی کردار'' ناصر عباس نیر کا مضمون ''تانیثیت اور جدید نظم'' حقانی القاسمی کا مضمون ''تخلیق کے نسائی رنگ'' اور ہمایوں اشرف کا مضمون ''نسائی بیداری اور متعلقہ تحریک'' کا تعلق تانیثی تنقید کے ایک نئے منظر نامے سے ہے۔ افتخار امام صدیقی نے اپنے معیاری عالمی خواتین ادیباؤں کو متعارف کرایا اور نسائیت و تانیثیت سے متعلق نہایت معلوماتی مضامین شائع کئے۔

خواتین تنقید نگاروں میں ممتاز شیریں کو ایک منفرد اور نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ انہوں نے اپنی تنقیدی اور فنی بصیرت کے ذریعے اردو کے ادبی حلقوں میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا۔ ممتاز شیریں نے تانیثی فکر و احساس کو مخصوص نسائی لہجے میں بیان کیا ہے۔ بالخصوص عورت کی نفسیاتی کائنات اور اس کے جنسی مسائل کو بڑی بے باکی سے بیان کرتی چلی گئی ہیں۔ ممتاز شیریں کے بعد اُردو ادب میں مردانہ سماج کی بالادستی، ظلم و استحصال،

خواتین کی گھروں میں گھٹن، مردوں کا مذہب کی آڑ میں عورت کی آزادی کو سلب کرنا، توہم پرستی اور ازدواجی رشتوں میں شوہر کی بالادستیاں بلکہ زبردستیاں اور دباؤ کو سب سے پہلے اپنی تحریروں میں جس خاتون نے تنقید و تنقیص کا نشانہ بنایا وہ رشید جہاں ہیں۔ اس خاتون کو آزادیٔ نسوانی کی پہلی علمبردار خاتون تصور کیا جاتا ہے۔ شمیم نکہت کا تحقیقی و تنقیدی مقالہ ''پریم چند کے ناولوں میں نسائی کردار'' صغرا مہدی کی تصنیف ''ہندوستان میں عورت کی حیثیت'' اور ''اردو ناولوں میں عورت کی سماجی حیثیت'' کشور ناہید نے ''عورت: خواب اور خاک کے درمیان'' زاہدہ حنا نے ''عورت: زندگی کا زنداں'' ترنم ریاض نے ''بیسویں صدی میں خواتین کا اردو ادب'' شہناز نبی نے ''فمینزم جرمنی میں'' شبنم آراء نے تانیثیت کے مباحث اور اردو ناول فہمیدہ کبیر نے ''اردو ناول میں عورت کا تصور'' نیلم فرزانہ نے ''اردو افسانے کے فروغ میں خواتین کا حصہ'' رضوانہ نے ۱۹۵۰ء کے اردو خواتین افسانہ نگار کے علاوہ اردو کی دو اہم تخلیق کار اور تنقید نگار خواتین نگار عظیم اور شائستہ فاخری نے تانیثی تنقید میں امتیازی حیثیت حاصل کی ہے۔ مثال کے طور پر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی کے سہ ماہی فکر و تحقیق (دسمبر ۲۰۱۳ء) کے ''نیا افسانہ نمبر'' میں نگار عظیم کا مضمون ''۱۹۷۰ء کے بعد افسانے میں عورت'' اور شائستہ فاخری کا مضمون ''نسائی ادب، خواتین تخلیق کار اور نیا اردو افسانہ'' تانیثی فکر و شعور اور نسائیت کے کئی مستور گوشوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ''فکر و تحقیق'' کے اسی شمارے میں ترنم ریاض کا مضمون ''اردو کی ادیبائیں: منظر پسِ منظر'' صالحہ زریں کا ''اردو کے نئے افسانوں کی بدلتی صورتیں: ایک مطالعہ'' ناظمہ جبیں کا ''چند افسانوی کردار...... تکنیک اور وضاحت'' یہ تمام مضامین اس لحاظ سے قابلِ توجہ ہیں کہ ان کا تعلق تانیثی ادب کے ایک نئے ڈسکورس سے ہے۔ حال ہی میں پروفیسر ڈاکٹر عبدالقادر غیاث الدین فاروقی کی کتاب ''کینیڈا، متحدہ ریاست امریکہ میں خواتین کی اُردو خدمات'' کے نام سے تانیثی ادبی منظرنامے پہ نمودار ہوئی ہے، جس میں پروفیسر موصوف نے نہایت عرق ریزی سے ان پچیس اردو کی اہم ادیباؤں کو اُن کی تصاویر کے ساتھ ادبی گفتگو کے ساتھ متعارف کرایا ہے کہ جو کینیڈا اور متحدہ ریاست امریکہ میں

تخلیقی ،تنقیدی اور تحقیقی طور پر اُردو کی شمع فروزاں کیئے ہوئے ہیں۔

مجموعی حیثیت سے کہا جا سکتا ہے کہ تانیثی تنقید میں عورت ہی کے نظریے سے روشنی ڈالی جاتی ہے، کیونکہ اُن کی سائکی، ان کے جذبات واحساسات، محسوسات ومسائل تک ہر نقد کی پہنچ ناممکن ہے۔ عورتوں کے فکر وشعور کی اپنی سرحدیں ہیں، جنہیں وہ خود پھلانگ سکتی ہیں۔ روایتی نقادوں نے جو کچھ اُن کے بارے میں لکھا ہے وہ بہت حد تک اُن کی خودساختہ فکر کا نتیجہ ہے۔ اسی روایتی حصار کو توڑنے کے لئے خواتین نے تانیثی تنقید یعنی Gynocriticism کو ایک آزادانہ فکری عمل قرار دیا ہے۔ تانیثی علمبردار خواتین نقاد بہت حد تک اپنی فکر، احساس اور شعوروادراک میں منطقی نظر آتی ہیں۔

## حواشی

۱ "نسائی بیداری اور متعلقہ تحریک"، مشمولہ، سہ ماہی "تحریکِ ادب" مدیر۔ جاوید انور، وارانسی بنارس، شمارہ ۱۴، سن ۲۰۱۲ء ص، ۳۹

۲ مرد ادیبوں کے فکشن میں عورت کا تصور اور کردار، مشمولہ۔ "بیسویں صدی میں خواتین اُردو ادب" مرتبہ۔ پروفیسر عتیق اللہ، ص، ۱۴

............☆☆☆............

☆......شاذیہ عمیر

# مغربی تنقید: آغاز وارتقا

اگر یہ سوال کیا جائے کہ تنقید کیا ہے؟ تو اس کا آسان ترین جواب یہ ہوگا کہ کھرے کھوٹے اور ادنیٰ اعلیٰ میں افتراق کا نام تنقید ہے۔ لیکن کیا ادبی تنقید کے زمرے میں بھی یہی بات صادق آتی ہے؟ ایک حد تک ادبی تنقید بھی کسی فن پارے کی صحیح قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ مگر ادب میں اس کے علاوہ بھی کچھ 'اسرار' ایسے ہوتے ہیں جن کی بازیافت کا منصب فقط ادبی تنقید کو حاصل ہے یعنی ادبی نقاد نہ صرف کسی فن پارے کے حسن و قبح کا فیصلہ کرتا ہے بلکہ اس کے تمام مخفی گوشوں کو بھی کچھ اس طور پرت در پرت بے نقاب کرتا چلا جاتا ہے کہ اس کی ہر سطح سے ایک بالکل انوکھا جہانِ معنی لَو دینے لگتا ہے جس سے منظر در منظر اور عکس در عکس ایک لامتناہی سلسلہ وجود پذیر ہو جاتا ہے۔[1]

مگر پچھلی ایک صدی میں ہونے والے نت نئے انقلابات، سائنس اور فلسفہ میں پیش رفت اور نئی نئی تھیوریز نے جملہ علوم دفنون کے ساتھ ادبی تنقید کے وجود میں بھی کہرام برپا کر دیا ہے۔ لیکن غور کیا جائے تو اپنے تیزی سے بدلتے ہوئے منظر نامے کے باوجود جب کبھی طوفانی لہروں کا زور کچھ کم ہوا تو ادب کو پرکھنے کے سلسلے میں اسے مقصود بالذات حیثیت تفویض کرنے کا رویہ ابھر کر سامنے آ گیا، جن کے زیرِ اثر جمالیات کی باقاعدہ ایک تحریک نے جنم لیا اور جو آج بھی ایک اہم زاویۂ نگاہ کی حیثیت رکھتی ہے اور جس کا مشاہدہ سترہویں صدی کے جان ڈرائڈن سے لے کر بیسویں صدی کی نئی تنقید، ساختیات اور مابعد ساختیاتی فکر میں باآسانی کیا جا سکتا ہے۔

دیکھا جائے تو ایک حد تک یہ صحیح بھی ہے کہ ناقدینِ ادب اپنے تمام سابقہ پیمانوں سے دست کش ہو کر نہ صرف فن پارے کی یکتائی و انفرادیت کا احترام کریں بلکہ ''ذوقِ نظر'' کو میزان قرار دیتے ہوئے اس کی ذات کی گہرائی میں اس طور ڈوب جائیں کہ دوئی و افتراق کا نام ونشان تک باقی نہ رہے۔ غواصی کے بعد جب تخلیق کار اور نقاد دونوں واپس اپنی اپنی دنیا میں آتے ہیں تو ایک انوکھے تجربے کے لمس سے ان کا وجود اس طور منور ہو جاتا ہے کہ اس کی روشنی چہار سمت اجالا بکھیر دیتی ہے۔

تخلیق و تنقید جو ایک دوسرے کے لیے گرم خون کا درجہ رکھتی ہیں خود ان دونوں کا آپسی رشتہ کیا ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی شخصیت کے دو چہرے ہیں؟ بیشک ایسا ہی ہے کیوں کہ جب کوئی تخلیق کار اپنے اندر کے بے ہیئت جہان کو لفظوں کا جسم عطا کرتا ہے تو قاری یا ناقد کے عہدے پر فائز ہو جاتا ہے۔ لہٰذا فنکار اور ناقد کوئی دو ہستی نہیں بلکہ ایک ہی تصویر کے دو پہلو ہیں۔[2] علاوہ ازیں ایک ناقد اور ہے جسے بیرون ناقد یا ذہین قاری کہا جا سکتا ہے۔ یعنی وہ ناقد جو عملی طور پر تو فن پارے کی تخلیق میں شریک نہیں ہوتا مگر احساسی اور جذباتی سطح پر اسے خلق کرنے کی سعادت ضرور نصیب ہوتی ہے اور جب کوئی فن پارہ اس کی تحویل میں آتا ہے تو اس کے وہ ابعاد بھی روشن ہوتے چلے جاتے ہیں جو ادبی فن کار کی نظروں سے بھی اوجھل ہوتے ہیں۔ وجہ یہ کہ خواہ کوئی بھی فنکار ہو وہ اپنی تخلیق سے جذباتی اور احساسی طور پر اتنا قریب ہوتا ہے کہ اس سے ذرّہ برابر کی دوری بھی اس کے لیے سوہانِ روح سے کم نہیں ہوتی کیونکہ اس کی تخلیق تو خود اس کی ذات ہے اور اپنی ذات سے کنارہ کش ہونا کون پسند کرے گا۔ جب کہ ''ادراکِ حسن'' کے لئے قربت کے ساتھ مناسب فاصلے کا ہونا بھی انتہائی ضروری ہے جو ثانی الذکر ناقد کے یہاں پوری طرح موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا جب کوئی فن پارہ اس کے وجود کی حرارت سے آشنا ہوتا ہے تو اس کے وہ نقوش بھی جو اوّل الذکر ناقد کے یہاں مدہم تھے قطرہ قطرہ پگھل کر ایک واضح نین و نقش میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں، یہاں تک کہ اپنے پورے خد و خال کے ساتھ دکھائی دینے لگتے ہیں، اس لیے ثانی الذکر ناقد کی عطا سے بھی انکار ناممکن ہے۔ نیز اس کی ایک اور اہم سوغات

یہ ہے کہ وہ عام قاری جو براہِ راست فن پارے سے محظوظ ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے، جب اس ناقد کے پیش کردہ افکار و تاثرات کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے وہ "حسنِ پُر اسرار" اس پر بھی منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں جو اس سے قبل بیرون ناقد یا ذہین قاری اور فنکار کی دسترس میں تھے۔

مگر حسنِ پُر اسرار کا دیدار اور اس سے پھوٹنے والے جمالیاتی انبساط کے لیے ضروری ہے کہ خود تخلیق کے اندر بھی وہ تمام عناصر موجود ہوں جو اعلیٰ پایہ کی تنقید کو وجود میں لانے کی محرک بن سکیں، یعنی جب کوئی ناقد یا قاری کسی ادب پارے کا مطالعہ کرے تو اس پر یہ تاثر قائم نہ ہو کہ اس کی تمام عبارت محض بے جان لفظوں کی ایک تختی ہے جس پر ایک ہی معنی سدا کے لیے کندہ کر دیا گیا ہے بلکہ وہ جیسے جیسے تخلیق کے ان چھوئے دیار کو مَس کرتا جائے تخلیق کار کی تمام آرزوئیں، حسرتیں، خوشیاں، غم اور دوسرے متعدد جذبات واحساسات جو فن پارے کے گرد ایک نورانی ہالہ سا بنا دیتے ہیں، باضابطہ دھڑکتے اور سانس لیتے محسوس ہوں۔ نیز اس کی آغوش میں ازل سے ابد تک کے جملہ مظاہر تڑپتے، مچلتے، تلملاتے اور ایک دوسرے کو اس طور کروٹ دیتے نظر آئیں کہ اس کے دل کی دھڑکن کائنات کی دھڑکن سے ہم آہنگ دکھائی دینے لگے۔ کسی فن پارے میں ذات و کائنات کی سیاحت کا یہی وہ اندازِ بے پایاں ہے جو فکر و نظر میں وسعت پیدا کر کے اعلیٰ پائے کی تنقید کو وجود میں لانے کا محرک ہوتا ہے۔ ورنہ بے روح و بے کیف تخلیق فکر و تخیل کے نئے سلسلوں کو جنبش دینے کے بجائے ایک نوع کے بے حسی و بے کیفی کا ماحول پیدا کر دیتی ہے۔ اس لیے کسی بھی فن پارے کی ذات بغیر ناقد یا قاری کی شرکت کے مکمل ہو ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ تخلیق اور تنقید کا یہ رشتہ تو ازلی و ابدی ہے اور ایسا صرف ادب میں ہی نہیں ہوتا بلکہ خود تخلیقِ کائنات کے ساتھ اس کی تنقید کا سلسلہ بھی معرضِ وجود میں آنا شروع ہو گیا تھا۔ بقول غالب:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

آرائشِ جمال کی اس خواہشِ بے کنار نے ہی ایک بے حس و حرکت کائنات کو

رنگ ونور کے ایسے جہانِ نو میں تبدیل کر دیا ہے جو لمحہ بہ لمحہ اسے حسین سے حسین تر بناتی چلی جارہی ہے ورنہ اس کے تخلیقی وتنقیدی عمل میں سے کسی ایک کا سوتا بھی اگر خشک ہو جائے تو پھر روشنی، خوشبو، لمس اور جھنکار سے مزین یہ عالمِ بے پایاں راکھ کے محض ایک ڈھیر میں تبدیل ہو کر رہ جائے، خود انسانی وجود جو اس کائنات کا حاصل ہے۔ اسے اس منصب پر فائز کرنے میں اس کی تخلیقی وتنقیدی بصیرت نے ہی سب سے اہم رول ادا کیا ہے۔ ورنہ اگر اس کے اندر یہ شعور ودیعت نہیں کیا گیا ہوتا تو آج وہ حیوانی سطح سے کبھی اونچا نہیں اٹھ پاتا۔ مگر یہ بیش بہا نعمت اس کی ذات پر یونہی منکشف نہیں ہوگئی بلکہ اس کے لیے اسے اپنے وجود کو پگھلانا اور روح کو تڑپانا پڑا۔ بنی بنائی شاہراہوں اور سجے سجائے ایوانوں سے دست کش ہو کر ایک ایسی ڈگر کا انتخاب کرنا پڑا جہاں قرن ہا قرن تک منزل کا نام ونشان بھی باقی نہیں تھا اور اس کی تمام عمر ایک بے آب وگیاہ صحرا میں پا پیادہ بھٹکتے بیت گئی۔ تب جا کر کہیں تخلیق وتنقید کی دیوی نے اسے اپنے رخِ زیبا کے درشن کی اجازت دی۔ مگر اس دیوی کا آنچل پہلی بار مس کرنے کی سعادت کس تہذیب کو نصیب ہوئی، اس بارے میں تاریخ ابھی تک کسی حتمی فیصلے تک نہیں پہنچ پائی ہے۔ اس لیے کہ ہومر (۱۲ویں تا ۹ویں صدی ق م؟) کی ایلیڈ واوڈیسی سے بھی ہزاروں سال قبل (۵۰۰۰ ہزار تا ۲۵۰۰ ق م) مشرق میں چار بڑی تہذیبیں عراق میں دجلہ وفرات کے کنارے میسوپٹامیا کی تہذیب، ہندوستان کی سندھو گھاٹی تہذیب، چین کی یانگ ہوندی کے کنارے شانگ تہذیب اور مصر کی دریائے نیل کے قرب وجوار میں بسی تہذیب اپنی منتہائے مقصود تک پہنچ چکی تھیں اور کھدائی میں ملی بیل اور ہاتھی کے نقش والی کندہ مہریں، پتلی گردن والے نفیس ظروف، لکڑی کے گل بوٹوں سے آراستہ سامان، چینی مٹی کے حسین برتن، فنِ تحریر کے بیش بہا نمونے، نیز مختلف مُدراؤں کو پیش کرتے رقاصاؤں کے دل فریب مجسمے اس بات کے شاہد ہیں کہ یہ تہذیبیں نقاشی، سنگ تراشی، عمارت سازی، شیشہ گری اور فنونِ لطیفہ کی دوسری شاخوں سے آشنا تھیں۔[۳]

پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ ان جملہ فنونِ لطیفہ کو مزید حسن ورعنائی عطا کرنے کے لیے کوئی تنقیدی پیمانے وضع نہیں کیے گئے ہوں؟۔ مگر اس عہد کی بعض تحریریں چونکہ ابھی تک

دائرہ نور میں نہیں آسکی ہیں اس لیے کچھ کہنا قبل از وقت ہے۔

لہٰذا تاریخی اعتبار سے تخلیق وتنقید کی ابتدا کے باب میں یونان ہی کا نام سرفہرست ہے۔ دراصل یونانی سماج میں تنقیدی وتخلیقی شعور کے آغاز کی ایک وجہ مختلف محرکات کے ساتھ یہاں کے جغرافیائی حالات بھی تھے کیونکہ یونان کی بیشتر آبادی ایجین سمندر کے چاروں طرف بکھرے جزیروں میں آباد تھی، جہاں ایک طرف اولمپس، ہیلپن، اوسا، پارلینس اوراناطولیہ جیسے بلند وبالا پہاڑوں کا سلسلہ تھا تو دوسری طرف کٹے پھٹے دور دور تک بکھرے نیلگوں سمندری کنارے موجود تھے۔ چنانچہ پہاڑوں کی عظمت وسربلندی اور سمندر کی گہرائی وشفافیت نے یہاں کے لوگوں کے دلوں میں بھی پاکیزگی، لطافت اور جاہ وجلال کی ایک وسیع وبے کنار دنیا آباد کردی۔[۲] اہلِ یونان کے اخلاق وعادات کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ یہ اپنے بچوں کو چھ سات برس کی عمر سے ہی کھیل کود اور دوسرے تفریحی مشاغل میں وقت صرف کرنے کے بجائے درسگاہوں اور میدانِ جنگ میں اذیت ومصیبت برداشت کرنے کی تعلیم دیا کرتے تھے۔ نتیجہ یہ کہ یہ طفلِ ناداں، سنِ بلوغت تک پہنچتے پہنچتے اپنے جذبات وخواہشات پر ایسی غیر معمولی قدرت رکھنے کے اہل ہو جاتے تھے کہ ان کا وجود پاکیزگی ولطافت کا ایک حسین مجسمہ معلوم ہوتا تھا۔ افلاطون کا یہ مکالمہ دیکھیے:

> ''میں: سب مل کر جنگ پر جایا کریں گے۔ جو بچے کافی مضبوط ہیں اپنے ساتھ لے جائیں گے تاکہ کاریگروں کے بچوں کی طرح یہ بچے بھی اپنی آنکھ سے اس کام کو دیکھ لیں جو بڑے ہو کر انہیں کرنا پڑے گا، اور یہی نہیں کہ یہ بچے صرف جنگ کا نظارہ کریں بلکہ جنگ میں مدد بھی دیں گے اور کارآمد ثابت ہوں گے اور اپنے والدین کی خدمت کریں گے۔ تم نے کبھی مشاہدہ نہیں کیا کہ کمہار کے بچے چاک کو ہاتھ لگانے سے بہت پہلے اپنے والدین کو کام کرتے دیکھتے اور ان کی مدد کرتے ہیں۔
>
> گ: یہ تو سچ ہے لیکن اگر انہیں شکست ہوئی (اور جنگ تو آخر جنگ

ہے، اکثر ایسا ہوگا) تو پھر خطرہ کس قدر بڑا ہے، والدین کے ساتھ بچے بھی ضائع ہو جائیں گے اور ریاست کو دوبارہ پنپنے کا کوئی موقع نہ رہ سکے گا۔

میں: ٹھیک ہے لیکن کیا آپ انہیں کبھی کسی خطرہ میں نہیں ڈالنا چاہتے؟

گ: نہیں میرا مطلب یہ نہیں ہے۔

میں: تو اگر کبھی نہ کبھی خطرہ برداشت کرنا ہی ہے تو پھر ایسے موقع پر کیوں نہ ہو کہ اگر وہ تباہی سے بچ جائیں تو پھر اس خطرہ کو برداشت کرنے کی وجہ سے انہیں کچھ حاصل بھی ہو۔ میرا مطلب یہ ہے کہ شروع بچپن ہی سے انہیں گھوڑوں پر سوار کرنا چاہیئے...... اس طرح یہ بچے آیندہ شغلِ زندگی کا خوب نظارہ کرسکیں گے اور خطرہ ہوا تو بس اپنے معمر سرداروں کے پیچھے پیچھے بھاگ کر اپنی جان بچالیں گے۔" ۵

یہی وجہ ہے کہ یونانی قوم نے اپنی عمر عزیز کا بیشتر حصہ عیش وطرب اور چنگ ورباب میں گزارنے کے بجائے فوجی مہم جوئی، منطق اور علم وادب کے حصول میں صرف کرنا عینِ سعادت متصور کیا جس نے اس قوم کے سر پر علم وفضیلت کی ایسی دستار سجادی کہ آج بھی ادب، فلسفہ، تاریخ، ریاضی، جغرافیہ، طب، سائنس اور جملہ علوم وفنون کی امامت کی بات جب آتی ہے تو بے اختیار نگاہیں یونانی تہذیب کی جانت ملتفت ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ تنقید کے دیار میں ہومر نے الیڈ کے اٹھارہویں باب میں ہیفسٹوس کے بنائی ہوئی سونے کی ایک ڈھال کی جو تعریف کی ہے، اہلِ ادب نے اس میں تنقید کے ابتدائی نقوش کی نشاندہی کی ہے۔ الیڈ کی یہ عبارت دیکھیے:

"ہل کے پیچھے زمین کا رنگ سیاہی مائل تھا اور ہل کی چلی ہوئی زمین کا سا تھا۔ حالانکہ یہ سب سونے کا کام تھا۔ یہ اس کے فن کا معجزہ تھا" ۶

اس عبارت کے مطالعے سے یہ بات آئینہ ہو جاتی ہے کہ ہومر کے اندر واقعی

تنقیدی صلاحیت موجود تھی، مگر اس کے نزدیک فن کا کمال یہ ہے کہ وہ اصل کے قریب ہو۔ یعنی سنہرا نقش اس لیے قابلِ تعریف ہے کہ اگر چہ یہ سونے کا کام ہے مگر فنکار نے ایسا جادو جگایا ہے کہ اس میں مٹّی کی نمی اور رنگ دونوں شامل ہو گئے ہیں، جس سے نقل پر اصل کا گمان ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں اوڈیسی کے آٹھویں باب میں اس نے اندھے موسیقار کے بارے میں جو بیان دیا ہے، اس سے فن کے متعلق اس دور کے تنقیدی رجحانات کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔ السی نوس کہتا ہے:

"اس مقدس مطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ، کیوں کہ خدا نے اسے گانے کی جیسی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی، اس لیے جیسا دل چاہے اس طرح گا کر وہ انسانوں کو خوش کرے۔" ؎

دراصل فن سے صداقت کا مطالبہ اور اسے الہامی تصور کرنے کے پسِ پشت یونانی سماج کی وہ تصویر ہے جس میں شاعر و مغنی سے رائے عامہ کو متاثر کرنے کا کام لیا جاتا تھا اور فن کا موضوع داخلی جذبات و احساسات کے اظہار کے بجائے مذہبی قصے اور ضمیاتی واقعات ہوا کرتے تھے۔ اس صورت میں ایسے فنون کا سکہ رائج ہونا لازمی تھا جو عوام کے دلوں میں جوش و ولولہ پیدا کر کے ریاست کی سالمیت کے لیے انہیں کسی ایک فیصلے پر متحد کر سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں ریاست، مذہب اور ادب ہم معنیٰ سمجھے جاتے تھے مگر اس کے باوجود شاعر کو معلم و اتالیق تصور کرنے کا رجحان ابھی سطح پر ابھر کر سامنے نہیں آیا تھا۔ یہ نظریہ پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط میں اس وقت اپنے پورے خدوخال کے ساتھ نمایاں ہوا جب پورا یونان لخت لخت ہو کر مختلف سمتوں میں خود کو بکھرتے ہوئے دیکھ رہا تھا اور یہی وہ اندازِ نظر تھا جس کے خلاف افلاطون نے شدت سے آواز بلند کی۔

دراصل افلاطون کا عہد (۴۲۷ تا ۳۴۷ ق م) اضطراب و بے کلی سے لبریز ایک ایسا اسٹیج معلوم ہوتا ہے جس پر ہمہ وقت انتشار و سراسیمگی اور زندگی و موت کا ڈرامہ کھیلا جا رہا ہو۔ اس کی وجہ ۴۳۱ تا ۴۰۴ ق م، ایتھنز اور اسپارٹا کے درمیان کی وہ عظیم خانہ جنگی تھی جس نے تمام یونانی ریاستوں کی سالمیت کو پاش پاش کر دیا۔ نتیجہ یہ کہ پورا معاشرہ اپنی داخلی

قوت وخارجی انضمام سے محروم ہو کر مختلف سوالات کی صلیب پر خود کو لٹکتا ہوا محسوس کرنے لگا۔ افلاطون جو ایک نابغہ تھا اس کا دل ودماغ بھی اس سے یہ استفسار کرنے لگا کہ موت کیا ہے؟ زندگی کیا ہے؟ اس کا مقصد کیا ہے؟ شاعری جو پوری یونانی ریاست کی رگ وجاں میں ایک برقی رو کی طرح رہی ہے اور جس کے اندر ایسی بے پناہ قوت ہے کہ پوری قوم کے فیصلے کا رخ بدل دے اور عوم کے دل ودماغ کو جوش وجذبے سے معمور کردے، اس کی ماہیت کیا ہے؟ کیا یہ واقعی اتنی معتبر ہے کہ اعلیٰ شہری اور اعلیٰ ریاست کی تشکیل میں بھرپور تعاون کرسکتی ہے؟ ۸ جب اس نے ان سوالات کا جواب پانا چاہا تو اس پر یہ بڑا ہی دردانگیز انکشاف ہوا کہ جس سچائی کی خاطر اس کے استاد محترم (سقراط) نے یہ درس دیا تھا کہ اگر زہر کا پیالہ بھی پینا پڑے تو عینِ سعادت ہے، اس کے برخلاف یہاں تو پورا ایوان ہی جھوٹ پر کھڑا ہوا ہے کیونکہ شاعری فطرت کی نقالی ہے اور فطرت خود حقیقت کی نقالی ہے، اس لیے یہ صنف تو حقیقت سے تین قدم پیچھے ہے۔ چنانچہ ایک اضطراب مسلسل نے اسے اس طور اپنی گرفت میں لیا کہ وہ مستقل ایک گومگو کے عالم میں گرفتار نظر آتا ہے۔ اس کا دل شاعری کی عزت وتوقیر میں مختلف دلائل وشواہد پیش کرتا ہے جب کہ دماغ یہ باور کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ دروغ گوئی ولفاظی کے جال میں آنا سراسر نادانی ہے۔ اس لیے جہاں ایک طرف وہ یہ کہتا ہے:

> ''اگر کبھی ان حضرات میں سے جو ہر چیز کی نقالی کمالِ ہنرمندی کے ساتھ کرتے ہیں کوئی صاحب ہماری ریاست میں آجائیں گے اور اپنی شاعری اور ہنرمندی کی نمائش کرنا چاہیں گے تو ہم بیشک ان کی تعظیم کریں لیکن ساتھ ہی انہیں مطلع بھی کردیں گے کہ ہماری ریاست میں ان جیسے اشخاص کا وجود ممنوع ہے اور قانون ان کے قیام کی اجازت نہیں دے سکتا۔ ہم ان بزرگ کو کسی دوسرے شہر کو چلتا کردیں گے۔'' ۹

وہیں دوسری طرف یہ کہنے پر مجبور ہے کہ:

''شاعروں کو فاتحین کی تعریف کرنے کی اجازت دی جائے۔ ہر شاعر کو نہیں صرف ان شاعروں کو جو پچاس سال سے کم عمر کے نہ ہوں اور وہ ایسے نہ ہوں، خواہ ان کی شاعرانہ و موسیقانہ قوتیں کتنی ہی زیادہ کیوں نہ ہوں، جنہوں نے کوئی عظیم کام انجام نہ دیا ہو بلکہ ایسے ہوں کہ خود ٹھیک رہے ہوں اور ریاست میں معزز سمجھے جاتے ہوں، عمدہ کاموں کے خالق ہوں ایسے ہی لوگوں کی نظمیں گائی جائیں، چاہے وہ موسیقیت میں کمزور کیوں نہ ہوں۔ ان نظموں کے بارے میں فیصلہ ناظمِ تعلیم اور داعیانِ قوانین کے ہاتھ میں ہونا چاہیے۔ ایسے ہی شاعر آزادی کے ساتھ نغمہ سرائی کر سکیں۔ مگر یہ اجازت تمام شاعروں کے لیے عام نہیں ہونی چاہیے۔''[10]

لیکن اپنے تمام مثبت و منفی افکار کے باوجود افلاطون کی اس عطا سے انکار ناممکن ہے کہ اس نے شاعری کے باب میں جو خیالات و نظریات پیش کیے ان سے ادب کی افہام و تفہیم میں ایک نئے بعد کا اضافہ ہوا اور اس کی اصطلاح ''نقل کی نقل'' نے آنے والی نسلوں کے لیے غور و فکر کے نئے در وا کر دیئے۔ یہاں تک کہ ارسطو نے اس بحث کو مزید تحریک عطا کی اور اس پر یہ اضافہ کیا کہ شاعری نقل کی نقل تو ضرور ہے لیکن یہ نقل اتنی خوب صورت ہے کہ اس کے آگے اصل بھی ماند پڑ جاتا ہے، اس لیے شاعری مخربِ اخلاق ہونے کے بجائے فاضل جذبوں کو سبک خرام کرنے کا ایک اہم وسیلہ ہے جس کے مطالعے سے انسان کا باطنی تزکیہ ''کتھارسس'' (Katharsis) ہوتا ہے۔ مگر اس کے نزدیک یہ تزکیہ المیہ شاعری کے ذریعہ ہی ممکن ہے، اس لیے طربیہ کے مقابلے اس نے المیہ شاعری کو زیادہ اہمیت کی حامل قرار دیا۔ نیز شاعری کے اقسام پر تبادلۂ خیال کے ساتھ اس نے موسیقی، مصوری اور فنونِ لطیفہ کی دوسری شاخوں کو بھی موضوعِ بحث بنایا لیکن دنیائے ادب کو ایک وقیع و جامع تنقیدی افکار و نظریات عطا کرنے کے باوجود ارسطو نے بھی ادب سے اخلاقی تقاضوں کو خارج کرنا مناسب نہ جانا بلکہ اس کے خیال میں شاعری سے جمالیاتی حظ تبھی ممکن ہے جب اس کے

زیرِ سطح اخلاق وصداقت پوشیدہ ہوں۔ یعنی ادب میں فنی حسن کو اہمیت تفویض کرنے کے باوجود اس نے بھی سچائی کے تقاضے کو مدِ نظر رکھا۔ چنانچہ اس کا یہ اندازِ نظر اس قدر مقبول ہوا کہ کم وبیش دو ہزار سال تک تمام یورپی ادب اسی روش پر گامزن رہا۔ یہاں تک کہ پہلی بار جان ڈرائڈن (John Drydon) نے سترہویں صدی عیسوی میں اس کے خلاف آواز بلند کی، مگر اس کے پسِ پشت کلبلاہٹ اور بے کلی کے وہ آثار صاف دکھائی دیتے ہیں جس کے زیرِ اثر ڈرائڈن نے روایت سے بغاوت کرنے کی جرأت کی۔

دراصل سکندر اعظم (۳۲۳ق م) کی وفات کے ساتھ ہی پورا یونان چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں اس طور منقسم ہوگیا کہ اس پر سے سورج جو کبھی غروب نہیں ہوتا تھا اس میں گہن لگ گیا اور دن بدن تاریکی بڑھتی ہی گئی۔ لہٰذہ وہ ''بزمِ چراغاں'' جو یونانی گلی کوچوں کو سدا روشن اور یہاں کے باسیوں کے دلوں میں حرکت وجہد کی رمق سی پیدا کیا کرتی تھیں، اپنے لیے ساز گار ماحول نہ پاکر روم کی جانب مراجعت کرگئی۔

مگر شہر روم یونانی ریاستوں کے مقابلے ایک پرسکون دریا تھا۔ اگرچہ ۲۶۴ تا ۱۴۶ ق م پیونک (Punic) کی جنگیں نیز وقفے وقفے سے غلاموں کی بغاوت نے اس کی شانت سطح کو کچھ لہروں سے ضرور آشنا کیا مگر پہاڑی چشمے کا سا ابال اس کے اندر سے موقوف رہا۔ وجہ یہ کہ سلطنتِ روم میں نہ تو وہ یونانی ریاستیں تھیں جہاں رات رات بھر دیوی دیوتاؤں کی ثنا خوانی ہوا کرتی تھی اور نہ ہی منطق وجرح کا عمل دخل بلکہ روم کی تہذیب نے زیادہ تر توجہ اپنی سرحد کو اکناف واطراف میں پھیلانے اور مالِ غنیمت سے پُرتعیش زندگی جینے میں صرف کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جملہ علوم وفنون کے ساتھ ادبی تنقید کے باب میں بھی یہاں کے لوگوں نے یونانی افکار ونظریات کی تقلید وتتبع کو ہی اپنا نصب العین متصور کرلیا۔ یہاں تک کہ سسرو، کوئن ٹی لن اور ہوریس جیسے قد آور شعرا نے بھی کوئی نیا نکتہ پیدا کرنے کے بجائے یونانی اندازِ نقد کو اپناتے ہوئے فصاحت کو ہی شاعری کا اصل معیار قرار دیا۔ آخر کار ۴۷۶ء تک روم بھی انتشار وسراسیمگی کے عالم میں گرفتار ہوکر روبہ زوال ہوگیا۔ مختصر یہ کہ اس کے شمال میں بسے وحشی حملہ آور قبیلے کے سردار نے اپنے شہنشاہ ہونے کا اعلان کردیا۔ نتیجہ یہ کہ جنگ

وجدل کا ایک ایسا طوفان برپا ہوا کہ اہلِ روم کی تمام شان وشوکت زمیں بوس ہو کر قصہ ٔ پارینہ بن گئی اور پورا رومی سماج اعلیٰ وادنیٰ طبقوں میں منقسم ہو گیا، مزید غلامی کے رواج نے رہی سہی انسانیت کو بھی ایک عالم نزع میں مبتلا کر دیا۔ بالآخر ردِ عمل کے طور پر مذہب میں عیسائیت نام سے ایک نیا مکتبہ ٔ فکر رائج ہوا۔ بطور خاص عیسائیت نے دکھی انسانوں کو آنے والے خوش آئند دنوں کی نوید سنائی اور ایک آسمانی بادشاہ کے خواب نے اسے اپنی آغوش میں سمیٹ لیا مگر عیسائیت کا یہ اندازِ فکر کچھ عرصے تک تو اپنی اصل روش پر قائم رہا پھر رفتہ رفتہ مادیت اس پہ اس طور غالب آنا شروع ہوئی کہ عہدِ وسطیٰ کا کلیسا سب سے بڑا مالکان زمین کی حیثیت اختیار کر گیا۔ اس کی طاقت وخود مختاری کا یہ عالم تھا کہ سیاست بھی اس کی ایک نگاہِ کرم کی مرہون منت ہو کر رہ گئی اور علم وادب کے تمام شعبے اسی ایک ادارے سے وابستہ ہو کر اپنی آزادی کھونے لگے۔ نتیجتاً یہاں کے باشندوں کی یہ حالت جب ناقابلِ برداشت ہو گئی تو وقفے وقفے سے بغاوت سر اُبھارنے لگی اور عوام وخواص کا اعتماد کلیسا پر سے اٹھنے لگا۔ رفتہ رفتہ چرچ کے اختیار واقتدار پر بھی تنقیدیں ہونے لگیں۔ غرض اس بے قراری وتجسس کے زیرِ اثر آنکھیں موند کر ہر بات پر سرِ تسلیم خم کرنے کے بجائے جرح ومنطق کا عمل دخل تیز ہوا۔ [11] چنانچہ دانتے (۱۲۶۵ء سے ۱۳۲۱ء) جس نے ان تغیرات وتبدیلیوں کو نہ صرف اپنی کھلی آنکھوں سے دیکھا اور محسوس کیا بلکہ اپنی روح کی گہرائیوں میں بھی اتار لیا تھا اور اپنے عہد کی مروجہ روش سے انحراف کرتے ہوئے ادب میں لاطینی زبان جو تمام یورپ میں احترام کی نگاہ سے دیکھی جاتی تھی اور مذہبی زبان کا درجہ رکھتی تھی اس کے برخلاف اطالوی جوان کی مادری زبان تھی اس کی حمایت کی اور کہا کہ مقامی زبان میں بھی وہ صلاحیت ہوتی ہے کہ اس میں عظیم ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا یہ کہہ کر دانتے نے ایک ایسا انقلاب آفریں قدم اٹھایا جس میں ایک عمومی ادبی تصور کے بجائے علاقائی ادب کو فروغ دینے اور اجتماع کے مقابل فرد کی آزادی کا رجحان پوشیدہ تھا۔ اس طرح تیرہویں سے سترہویں صدی تک نئے نئے برِاعظم کی دریافت، سائنس اور فلسفہ میں پیش رفت اور قومیت کے بڑھتے ہوئے رجحانات نے ایک ایسے ماحول کو جنم دیا جس کے حصار میں کھڑے ہو کر جان ڈرائڈن نے ببانگ دہل ادب میں ''سچائی'' کے بجائے ''حسن'' کو اہمیت تفویض

کرنے کی ابتدا کی اور دانتے کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے ''انگریزی ادب'' کو یونانی اور فرانسیسی معیار پر ناپنے سے انکار کر دیا اور اس بات کی وکالت کی کہ ہر قوم اور ہر عہد کی ذہنیت چونکہ اپنے سابقہ دور سے مختلف ہوتی ہے اس لیے زمانی و مکانی حدود کے اعتبار سے انسان کے مزاج ور جحانات میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

''گو بنیادی طور پر انسانی فطرت اور عقل کی استعداد تمام انسانوں میں ایک جیسی ہی ہوتی ہے مگر آب و ہوا، زمانہ اور انسانی طبائع اتنے مختلف ہو سکتے ہیں کہ جو چیز یونانیوں کے لیے مسرت بخش تھی ہو سکتا ہے وہ انگریزی سامعین و ناظرین کے لیے سکون بخش نہ ہو۔''[۱۲]

گویا ادب کے آفاقی اقدار کے تصور کو رد کرتے ہوئے جس کے تحت کوئی ادبی نمونہ سدا کے لیے لائق تقلید سمجھا جاتا تھا، ڈرائڈن نے تنقید کو ایک نئی نہج عطا کی۔ اس لیے اسے نہ صرف انگریزی بلکہ یورپی تنقید کا باوا آدم کہا جاتا ہے لیکن سترہویں صدی میں حسن کو میزان قرار دینے کے ساتھ اس روش کا بھی آغاز ہوا جسے تجزیاتی یا بیانیہ تنقید کا نام ملا۔ اس تنقید کا امتیازی وصف یہ تھا کہ اس میں ناقد کا روئے سخن شاعر کے بجائے قاری کی طرف ہو گیا، یعنی شاعر کو شعری تربیت مہیا کرنے کے بجائے اب ناقد کا یہ فرض قرار پایا کہ وہ قاری کو فن کے معائب و محاسن سے آگاہ کرنے اور یوں فن پارے سے اس کے لطف اندوز ہونے کے امکانات کو روشن کر دے۔ اس کے متعلق ڈرائڈن نے اپنے ڈرامے کے پیش لفظ میں مخالفین کے اعتراضات کو رد کرتے ہوئے بیانیہ تنقید کی ابتدا کی اور یہی اندازِ نظر انگریزی تنقید کا مقبول ترین رویہ قرار پایا، جو بعد ازاں ایڈیسن اور پھر جانسن کے یہاں مستحکم ہوا۔ اس طرح تنقید کے معاملے میں قاری کو پیشِ نظر رکھنے کی روش توانا ہوئی۔ یہاں تک کہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی تنقید نے ایک قدم اور آگے بڑھاتے ہوئے کلاسیکی تنقید کے اس رویئے کو مسترد کر دیا کہ فن حقیقت کی نقل ہے اور اس سے محض اخلاقیات اور سچائی کی تعلیم دینے کا کام لینا چاہیے۔[۱۳]

اس کی وجہ یہ ہے کہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے مسائل کچھ دوسری نوعیت

کے تھے۔ یعنی صنعتی انقلاب اور انقلابِ فرانس (۱۷۸۹ء) نے پورے یورپ کو اس طور جھنجوڑ کر بیدار کر دیا کہ اس کا سارا وجود ایک انجانے خوف کی زد میں آکر لرز رہا تھا نیز دیہات کی بیشتر آبادی کا شہروں کی طرف مراجعت کرنے کے رجحان میں دن بہ دن تیزی آتی جا رہی تھی۔ علاوہ ازیں اقتصادی طاقتوں پر چند مل مالکوں کی اجارہ داری اور انسانوں کی جگہ مشینوں کی عزت افزائی نے انسانی ذات کو ایسا بے توقیر کیا کہ وہ خود اپنی نظروں میں نامعتبر ہو کر رہ گیا۔ اس عظیم المیے نے ادب پر دو طرح کے اثرات مرتسم کیے۔ ایک تو کلاسیکی رویے کی حقیقت پسندی (جس کے تحت سچائی اور اخلاقیات کو بطورِ خاص اہمیت دی جاتی تھی) کے بجائے رومانی اندازِ نظر کو فروغ ہوا جس کے تحت ادبا و شعرا اپنی دکھ بھری دنیا سے منقطع ہو کر کچھ دیر کے لیے تخیل کی حسین وادیوں میں گم ہو جانا عینِ سعادت متصور کرنے لگے۔ دوسری طرف جاگیرداروں، کسانوں، سرمایہ داروں اور مزدوروں کے بیچ دولت کی ناروا کے زیر اثر حقیقت کے کھردرے چہرے اور مظلومیت کی منہ بولتی تصویر کی عکاسی کا رواج عام ہونے لگا جس سے جدلیاتی انداز اور تاریخی تناظر کا احساسِ ادب میں شامل ہوا۔ ان میں اول الذکر رویے کو حرزِ جاں بنانے والوں میں جرمنی کے شلیگل (Schlegels) برادران، فرانس کے وکٹر ہیوگو (Victor Heyogo) اور انگلستان کے کالرج (Coleridge) کے نام آتے ہیں۔ ان میں کالرج کو زیادہ اہمیت اس لیے تفویض ہوئی کہ اس نے جرمنوں کی جمالیات سے گہرے اثرات قبول کیے۔ چنانچہ شاعری "نقل" کے بجائے "اظہار" قرار پائی۔ دراصل کالرج کے نزدیک ادب کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ تخیلات کی دنیا کو واقعات کی دنیا میں منعکس کرتا ہے۔ مزید اس نے کلاسیکی تنقیدی اصطلاح "نقل" کو وسعت عطا کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ کوئی ادبی فن پارہ فطرت کی نقالی تو ضرور ہے لیکن اس سے مراد فطرت کے خارجی مظاہر کی عکاسی نہیں بلکہ اس کی وہ روح ہے جو فطرت میں کارفرما ہوتی ہے اور فطرت کی یہ تخلیقی قوت انسانی ذہن کی اس قوت کے مماثل ہے جسے ہم ذہانت کہتے ہیں۔ اس لیے فن تقلید ہوتے ہوئے بھی اظہارِ ذات ہے۔ اس طرح کالرج نے فن کے علامتی اظہار کی تائید کی۔[۱۴]

مگر اس سے ہٹ کر ثانی الذکر روش کو مستحکم کرنے والوں کے نزدیک ادب مقصود بالذات ہونے کے بجائے ایک ذریعہ تھا، جس میں ادبی حسن و جمال کو اہمیت تفویض کرنے کے بجائے زندگی کے تلخ حقائق کو نشان زد کرنا ہی فنکار کا اولین مقصد قرار پایا۔ اس نظریئے نے ماحول ساز گار دیکھ کر روس میں تیزی سے اپنے پر پھیلانے شروع کردیئے اور بلنسکی (Blensky) (۱۸۱۰ء۔۱۸۴۸ء) کی کارکردگی میں ہیگل (Hegel) کے ترقی پسندانہ خیالات عام ہونے لگے۔ نتیجہ یہ کہ ادب محض سماج کا عکس ہی نہیں رہا بلکہ اسے بدلنے کا وسیلہ بھی بن گیا اور مارکسی اندازِ فکر کے نزدیک سماج چونکہ روزِ اول سے ہی ادنیٰ و اعلیٰ طبقوں میں منقسم رہا ہے اس لیے یہ تقویم ہی انسان کے دکھوں کا اصل سبب ہے۔ چنانچہ ادب کا یہ فرض قرار پایا کہ وہ انسانی مساوات کی وکالت کرے اور معاشرتی ہم آہنگی و توازن قائم کرنے میں پیش پیش رہے۔ بالآخر اس طرزِ فکر نے ایسی مقبولیت حاصل کی کہ ۱۹۱۷ء تک آتے آتے باضابطہ ایک مارکسی حکومت قائم ہوگئی اور ایک مینی فسٹو کے تحت ادب تخلیق کرنے کا رویہ مستحکم ہوگیا، جس کے ہمنواؤں میں آڈن (Auden) کرسٹو فر کاڈول (Christopher Caudvell)، ایڈمنڈ وِلسن (Edmund Wilson) اور ان کے معاصرین کے نام اہم ہیں۔

لیکن اسی دوران جب روس انقلابی دور میں داخل ہو رہا تھا اور مارکسی تنقید تیزی سے مقبولیت کی راہیں طے کر رہی تھی فارمل ازم (Formalism) یا ہیئت پرستی کی تحریک اپنے قدم جمانے کی کاوش میں منہمک نظر آتی ہے، جو ۱۹۱۳ء سے ۱۹۳۰ء تک توماشیفسکی (Tomashevsky)، شکلووسکی (Shiklovsky) اور رماں جیکب سن (Roman Jacobson) کے ذریعہ پروان چڑھی۔ مگر یہاں اپنے لیے ساز گار ماحول نہ پاکر چیکو سلواکیہ کی طرف مراجعت کرگئی، جہاں روماں جیکب سن نے ۱۹۲۱ء میں پراگ اسکول کے نام سے ایک لسانی حلقے کی بنیاد ڈالی، جس نے ''نئی تنقید'' کے لیے راہیں ہموار کی۔ مگر اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔ پہلے اس خلاق ذہن ناقد کے متعلق گفتگو کرلی جائے جس نے اپنے عہد کے مروجہ تاریخی و سوانحی تنقیدی رویے کے خلاف پہلی موثر آواز بلند کی یعنی میتھو آرنلڈ

(Mathew Arnold)۔

دراصل آرنلڈ (۱۸۲۲ء۔۱۸۸۸ء) کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے اپنے دور کی اس تنقیدی روش جس میں تاریخی وسیاسی تقاضوں کو اہمیت دی جاتی تھی اس کے برخلاف ادب کو اعلیٰ وارفع روحانی مسرت کا ذریعہ تسلیم کیا۔ نیز اس کا خیال تھا کہ اگر ہم کسی شاعر کو پرکھنا چاہیں تو ماضی کے عظیم کلاسیکی شاعروں کے موضوع واسلوب کے اعلیٰ نمونوں کے معیار سے اسے پرکھ سکتے ہیں۔ گویا آرنلڈ نے ایک طرف تقابلی تنقید کا نظریہ پیش کیا وہاں دوسری طرف اس کلاسیکی نظریئے کا بھی اعادہ کیا جس کے مطابق ''روحِ شاعری'' اس آفاقی عمومی عنصر میں ہوتی ہے جو زماں ومکاں کے قیود سے آزاد ہر عہد میں مقبول ہوتا ہے۔ اس کے اس اندازِ نظر سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ادب کی زندہ روایت کے بارے میں بھی اسے عرفان تھا جسے بعد ازاں ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) نے زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا۔ اسی لیے اسے ''نئی تنقید'' کا پیش رو کہا جاتا ہے۔

نئی تنقید (New Criticism) بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں بے حد مقبول ہوئی جس کے نمائندے ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) آئی اے رچرڈس (I.A.Richards) اور ولیم ایمپسن (William Empson) تھے۔ ان میں ایلیٹ کا موقف یہ تھا کہ تاریخی شعور سے مراد ماضی کو گزرا ہوا تصور کرنا نہیں بلکہ اس سے مراد یہ ہے کہ حال میں اس کی موجودگی کا اقرار کیا جائے۔ اس حوالے سے اس نے ''روایت'' کا ذکر کیا مگر ساتھ ہی یہ عقدہ بھی پیش کیا کہ اس کے معنی ماضی سے چمٹنا نہیں ہے بلکہ یہ احساس دلانا ہے کہ روایت ادب کی بنت میں شامل ہوتی ہے۔ ایلیٹ کے الفاظ یہ ہیں:

> ''تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ وہ نہ صرف یوں لکھے کہ محسوس ہو جیسے اس کی ہڈیوں میں اس کی اپنی نسل موجود ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہو کہ یورپ کا سارے کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے وطن کا ادب ہم زمانی میں مبتلا ہو یعنی بیک وقت موجود ہو۔ یہ تاریخی شعور جو ابدیت کے ساتھ عصر کے احساس پر بھی مشتمل ہے

اصلاً وہ شے ہے جو کسی ادیب کو روایت کا علم بردار قرار دیتی ہے۔''[۱۵]

گویا ایلیٹ نے روایت کے ساتھ اپنے عہد کے تقاضے کو بھی مدِ نظر رکھنے کی تائید کر کے تنقید کے ایک نئے اسلوب کی طرح ڈالی۔

دوسرا نقاد آئی اے رچرڈس ہے، جس نے عملی تنقید کے ذریعہ نظم کو اس کے مصنف اور تاریخی تناظر سے الگ کر کے تجزیاتی مطالعے کے لیے پیش کیا۔ یوں اس نے خود کو انیسویں صدی کے سوانحی اور تاریخی تنقید کے مقبول میلانات سے الگ کر لیا۔

تیسرے نقاد ولیم ایمپسن (William Empson) کا نام آتا ہے۔ اس کا موقف یہ تھا کہ اعلیٰ تخلیق بنیادی طور سے ابہام کے دھند میں ملفوف ہوتی ہے اور ابہام عجزِ بیان کی وجہ سے نہیں بلکہ معنی کی فراوانی کی وجہ سے ہوتا ہے۔

اس طرح ان تینوں کے افکار و تصورات نے ''نئی تنقید'' (New Criticism) پر گہرے اثرات مرتسم کیے اور اس کے فروغ میں بھرپور معاونت کی[۱۶] مگر ''نئی تنقید'' کو وجود میں لانے کا محرک خود اس کا عہد اور اس کے مسائل بھی تھے۔

بات یہ ہے کہ بیسویں صدی اپنے جلو میں کرب و اندوہ کا ایک نیا سامان لے کر آئی۔ اگر چہ اس کی ابتدا اٹھارہویں صدی کے نصف اوّل میں ہی ہونے والے صنعتی انقلاب، شہروں کا عروج، نئی نئی ریاستوں کا نمود، قومیت کا جذبہ، نیز بڑھتی ہوئی آبادی کے زیر اثر ہو چکی تھی۔ مگر انیسویں صدی میں ڈارون (Charles Darwin) کے اس انکشاف نے کہ انسان نائبِ خدا اور اشرف المخلوقات ہونے کے بجائے اس روئے زمین پر بسنے والے حیوانات میں خود بھی محض ایک حیوان ہے، اس کے نحیف و نزار جسم پر ایسی ضرب لگائی جو وقت کے ساتھ مندمل ہونے کے بجائے مزید گہری ہوتی گئی۔ علاوہ ازیں فرائیڈ (Freud) کے ان افکار و نظریات نے کہ انسان کی تخلیقی کاوشیں روح کے اظہار کے بجائے اس کے لاشعور میں دبی ناروا خواہشات کا فقط ایک پرتو ہے، ایک ہی جھٹکے میں اس کے خوبصورت رنگ محل کو اس طور ریزہ ریزہ کر دیا کہ زندگی کی تمام اعلیٰ قدریں محض ایک نقطۂ موہوم نظر آنے لگیں لیکن ان تمام عرفان و انکشاف کے باوجود کرۂ ارض کی اس معصوم خلقِ

خدا کے دل میں امید کی یہ ہلکی سی رمق باقی تھی کہ مذہب نہ سہی، سائنس کی روز افزوں ترقی تو اس کے لڑکھڑاتے وجود کو اپنے آنچل کی گھنی چھاؤں میں سمیٹ لے گی۔ اس بے ضرر سی خواہش کو سینے سے لگائے وہ جیتی چلی جارہی تھی کہ بیسویں صدی کی دو عظیم جنگوں میں استعمال ہونے والے ہلاکت خیز ہتھیار اور بم بارود کی شکل میں سائنس اور ٹکنالوجی کے بھیانک روپ کو دیکھ کر اس کا تمام ایمان و عقیدہ متزلزل ہو گیا اور اس کی دکھی آتما ہر طرح کے تلازموں، حوالوں اور رشتوں سے دست کش ہو کر اپنی ذات کے بندی جانے میں محصور ہو کر رہ گئی۔ نتیجہ یہ کہ ''نئی تنقید'' (New Criticism) نے بھی سماجی، سیاسی، تاریخی، سوانحی گویا ادب کے جملہ تناظر سے دست کش ہو کر تخلیق کو ایک خود کار اور خود کفیل اکائی قرار دیتے ہوئے اس سے پھوٹنے والے رمز، تناؤ، ابہام اور تضاد پر اپنی تمام توجہ مرکوز کر لی اور یہ دیکھنے کی کاوش کی کہ ان سب کی باہمی کارکردگی سے کیسے کیسے معنی چھوٹ رہے ہیں۔ یوں فن پارے میں کسی ایک معنی کی موجودگی کے بجائے معنی کی فراوانی کا احساس دلایا۔ مگر اپنے تمام انتہا پسندانہ رویے کے باوجود بنیادی طور پر اس کا رویہ انسان دوست (Humanistic) رہا اور روایت کو اہمیت دے کر ''نئی تنقید'' نے گویا فرد کے منقسم وجود کو ماضی سے منسلک کر دیا، جس کے علمبرداروں میں امریکہ کے جان کرو رین سم (John Crowe Ransom)، کلین بروکس (Cleanth Brooks)، ایلن ٹیٹ (Allen Tate) اور رابرٹ پن وارن (Robert Pen Warren) کے نام آتے ہیں۔

لیکن بیسویں صدی کسی ایک اصول و فکر کے تابع نہیں رہی بلکہ تیزی سے بدلتے ہوئے منظر نامے نے اس کے بنیادی مزاج کو بھی سیماب پا بنا دیا۔ اس صدی کی چھٹی دہائی میں ساختیاتی تنقید کو فروغ ہوا، جس کے ماننے والوں میں رولاں بارتھ (Roland Brathes) تودوروف (Todorv) اور اے۔جی گریماس (A.G.Greimas) کے نام آتے ہیں۔ ان لوگوں کا موقف یہ تھا کہ قاری کا کام تخلیق کے بطون میں چھپے کسی معنی کی دریافت نہیں بلکہ اس کا کام تو فقط تخلیق کو پرت در پرت کھولتے چلے جانا ہے۔ اس لیے نہیں کہ اندر سے کوئی معنی اپنی جھلک دکھائے گا کیوں کہ معنی تو سرے سے موجود ہی نہیں ہے بلکہ

بے نقابی کا مرحلہ بجائے خود ایک انوکھا تجربہ ہے۔ لہٰذا اصل بات یہ ہے کہ اس سسٹم کو دریافت کیا جائے جو تخلیق کے اندر بطور "شعریات" (Poetics) موجود ہوتا ہے جس کے کوڈز کے مطابق تخلیق کی اسٹرکچرنگ ہوتی ہے۔ گویا تنقید کا مقصد محض تخلیق کا تجزیاتی مطالعہ نہیں ٹھہرا بلکہ مختلف ادب پاروں کو چھو کر ان کے وجود میں کارفرما ایک ادبی Mode کو دریافت کرنا قرار پایا۔

مگر بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کے اواخر اور آٹھویں دہائی کے اوائل میں ساخت شکن تنقید نے فن پارے میں کسی Mode کی موجودگی سے بھی انکار کرتے ہوئے اس بات کا اعادہ کیا کہ کسی بھی ادبی تخلیق کے اندر کوئی ساخت یا سسٹم سرے سے موجود ہی نہیں ہوتا بلکہ تخلیق تو اپنے آپ میں صرف ایک گورکھ دھندا ہے جس کے اندر سفر کرتے چلے جانا ہی ایک مسرت آفریں عمل ہے۔ اس لیے ساخت شکن تنقید کے نزدیک ادب پارے کو پرکھنے کی مستحسن روش یہ ہے کہ اس کے اندر کوئی شعریات یا سسٹم کی موجودگی پر بھی اصرار نہ کیا جائے بلکہ اس گہراؤ کو مرکز نگاہ بنایا جائے جس کے اندر منظر در منظر اور عکس در عکس کا ایک لامتناہی سلسلہ وجود پذیر ہوتا رہتا ہے۔ یوں اس تنقیدی روش کا سب سے بڑا موید دریدا (Derrida) تھا جس نے معنی کی تشریح کے بجائے آزاد کھیل کا منظر پیش کیا۔ نیز اس کے ہم نواؤں میں پال ڈای مین (Paul De Man)، جے ہلز ملر (J Hills Miller) اور جیفرے ہارٹ مین (Geoffery Hart Man) کے نام بھی شامل ہیں۔

علاوہ ازیں قاری اساس تنقید، نوتاریخیت کی حامل تنقید، نسوانی تنقید اور امتزاجی تنقید بھی بیسویں صدی کے آخری دہے کی پیداوار ہے، جس نے کسی نہ کسی طور ادب کے افق کو وسعت آشنا کرنے کا فریضہ ہی انجام دیا ہے۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہومر کی الیڈ و اوڈیسی سے ادبی تنقید نے جو اپنا ابتدائی سفر شروع کیا اور یونان کا قدیم معاشرہ جہاں شاعری کو الہام اور شاعر کو نائبِ خدا تصور کیا جاتا تھا، جب افلاطون کے عہد میں داخل ہوئی تو اسے "نقل کی نقل" کہہ کر اور حقیقت سے تین قدم پیچھے بتا کر مسترد کرنے کی کاوش کی گئی، مگر بعد ازاں افلاطون ہی کے شاگردا

رسطو نے اسے اعتبار بخشا اور المیہ وطربیہ حصوں میں تقسیم کر کے اس کے المیہ گوشوں کو بطور خاص سراہا اور اس بات کا اعادہ کیا کہ شاعری، نقل کی نقل، تو ضرور ہے مگر یہ نقل اتنی حسین ہے کہ اصل سے کہیں زیادہ جاذبِ نظر اور پر کشش دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ارسطو نے بھی ادب سے صداقت و اخلاقیات کے تقاضوں کو نظر انداز کرنا مناسب نہ جانا، بلکہ اس میں اخلاقی عناصر کی موجودگی کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے اس بات کی حمایت کی کہ کوئی فن پارہ تبھی مکمل کہلائے گا جب تک اس میں فنی حسن کے ساتھ اخلاقیات و صداقت کی تعلیم بھی پوشیدہ نہ ہو۔ لہٰذا اس کا یہ اندازِ نظر اس حد تک مقبول ہوا کہ کم و بیش دو ہزار (۲۰۰۰) سال تک پورے یوروپی ادب میں ''حسن'' کے بجائے ''سچائی'' کو ہی اہمیت تفویض کی جاتی رہی۔ یہاں تک کہ سترہویں صدی عیسوی میں پہلی بار جان ڈرائیڈن نے اس روش عام سے انحراف کرتے ہوئے ادب میں ''صداقت'' کے بجائے ''حسن'' کی اہمیت کا احساس دلایا اور ساتھ ہی بیانیہ تنقید کی بھی ابتدا کی۔ بعد ازاں اٹھارہویں اور انیسویں صدی نے اس سے ایک قدم اور آگے بڑھاتے ہوئے کلاسیکی تنقیدی رویے کی سخت گیری کے خلاف کھلے عام بغاوت کرتے ہوئے رومانی انداز نظر کو فروغ دیا اور ادب کا رشتہ حقیقت سے استوار کرنے کے بجائے ''تخیل'' کی اہمیت پر زور دیا، مگر ساتھ ہی مارکسی رویئے کے زیر اثر زندگی کی کھردری حقیقت کو گلے لگانے کی روش بھی تو انا رہی اور ادب کو تاریخی وسوانحی حوالے کی روشنی میں دیکھنا مستحسن قرار پایا لیکن بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں ''نئی تنقید'' کے نام سے ایک اور مکتبہ فکر رائج ہوا جس نے تخلیق کو تمام حوالوں اور تلازموں سے منقطع کرتے ہوئے اپنی توجہ ابہام، قول محال، رمز، تناؤ اور رعایت لفظی وغیرہ پر مرتکز کر لی اور یہ دیکھنے کی کاوش کی کہ ان سب کے باہمی اشتراک سے کیسے کیسے معنی پھوٹ رہے ہیں اور اس سلسلے میں قاری کو بطور خاص اہمیت دی۔ گو اس تنقید کے زیر اثر ادب اپنے پس منظر سے دست کش ہو کر فقط لمحۂ حال میں سانس لینے لگا، مگر اس کے باوجود ''نئی تنقید'' کا بنیادی مزاج انسان دوست (Humanistic) رہا یعنی اس نے روایت کی موجودگی کا بھی اقرار کیا۔

ساختیاتی تنقید بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں وجود پذیر ہوئی۔ جس نے ''نئی تنقید'' کے برخلاف ادب میں کسی معنی کی موجودگی سے بھی انکار کرتے ہوئے اپنی تمام تر توجہ اس کی گہری ساخت پر مرکوز کردی اور قرأت کے عمل کو اہمیت تفویض کرتے ہوئے اس کی ''شعریات'' تک رسائی کی وکالت کی۔ مگر اس کے بعد ادبی تنقید کا جو منظر نامہ مرتب ہوا، اس نے تخلیق کو تمام قاعدوں، کلیوں سے آزاد محض ایک گورکھ دھندا قرار دیتے ہوئے اس کے اندر سفر کرتے چلے جانے کو بجائے خود ایک سعادت متصور کیا۔ نیز نو تاریخیت (New Historicism) کی حامل تنقید نے تاریخ کو پھر سے اہمیت تفویض کی لیکن ساتھ ہی قاری اور تخلیق کی عطا کا بھی اقرار کیا جبکہ نسوانی تنقید (Feminist Criticism) نے ادب میں جائز اور ناجائز کی بحث پر سوال اٹھاتے ہوئے پدری اسلوبِ حیات نے ادب پر کیا اثرات مرتب کیے، اس پر گفتگو کی، نیز قاری اساس تنقید ( Reader response Criticism) نے قاری کی اہمیت کو بحال کرنے کا فریضہ انجام دیا۔ مگر آج ادبی تنقید ان تمام حدود سے نکل کر آزادانہ فضا میں چہل قدمی کر رہی ہے اور امتزاجی رویے کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی ایک تنگنائے میں خود کو محصور کرنے کے بجائے مختلف زاویۂ نظر کو برتنے میں کامیاب نظر آتی ہے۔ مگر یہ کہنا قبل از وقت ہوگا کہ اس کا یہ مزاج کب تک برقرار رہے گا۔ یہاں تک کہ کوئی تیز ہوا کا جھونکا اسے کسی اور سمت نہ موڑ دے۔

## حواشی

۱۔ تنقید اور جدید اردو تنقید، ڈاکٹر وزیر آغا، مکتبہ جامعہ، دہلی، ۱۹۸۹ء

۲۔ مضمون ''تخلیق اور تنقید''، مشمولہ: ''تنقید اور احتساب'' ڈاکٹر وزیر آغا، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۷۶ء

۳۔ تہذیب کی کہانی (جلد اول) ارجن دیو

۴۔ ''یونان کے قدیم زمانہ کی تاریخ'' (حصہ اوّل) رولن صاحب۔ مترجم و مشتہرین: سائنٹفک سوسائٹی، علی گڑھ۔

۵۔ ''ریاست''، افلاطون۔ ترجمہ: ڈاکٹر ذاکر حسین، ص ۳۱۵

۶۔ ''اردو تنقید کا ارتقا''، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۴۳

۷۔ ''مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ''، ڈاکٹر محمد حسن، ص ۲۱

۸۔ ''مغرب کے تنقیدی اصول''، سجاد باقر رضوی

۹۔ ''ریاست'' افلاطون، ترجمہ: ڈاکٹر ذاکر حسین، ص ۱۵۹

۱۰۔ ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۸۔۷

۱۱۔ ''تہذیب کی کہانی'' (حصہ اول) ارجن دیو

۱۲۔ ''مغرب کے تنقیدی اصول''، سجاد باقر رضوی، ص ۱۶۵

۱۳۔ ''تنقید اور جدید اردو تنقید''، ڈاکٹر وزیر آغا

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۴، ۴۵

۱۶۔ ایضاً


............☆☆☆............

☆.....ڈاکٹر اعجاز محمد شیخ

# اسلوبیاتی تنقید

اسلوبیاتی تنقید یا اسلوبیات (Stylistics) لسانیات کی وہ شاخ ہے جس سے ادبی زبان اور ادب پاروں کا تجزیہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔لسانیات اس علم کا نام ہے جس سے زبان کا مطالعہ سائنسی بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ادب اور ادبی زبان کے مطالعہ اور تجزیہ میں لسانی طریقہ کار اور ماہرِ لسانیات ایم ۔ اے۔ کے ہیلڈے (M.A.K.Halliday) اسکی تعریف درج ذیل الفاظ میں کرتے ہیں:

"we can define ( linguistic) stylistics as the description of literary texts, by methods derived from general linguistic theory, using the categories of the description of the language as a whole."

( cf. John Lyons. (ed.) New Horizons in Linguistics, P-20)

اسلوبیات لسانیات کے ساتھ بہت قریبی رشتہ رکھتا ہے کیونکہ جو زبان لسانیات کیلئے تجزیاتی مواد (Subject Matter) فراہم کرتی ہے وہی زبان ادب کے لئے بھی اظہار کا سامان مہیا کرتی ہے۔اسلوبیات میں لسانی نظریوں، اصولوں اور طریقہ ہائے کار کا اطلاق ادبی زبان کو توضیح وتشریح کیلئے کیا جاتا ہے۔اسی وجہ سے اسکو اطلاقی لسانیات کے زمرے میں رکھتا جاتا ہے۔اطلاقی لسانیات، لسانیات کا وہ شعبۂ ہے جس میں لسانی اصولوں اور نظریوں کا اطلاق کسی دوسرے موضوع یا شعبہ پر کیا جاتا ہے۔اسلوبیاتی تنقید میں بھی لسانی نظریوں اور اصولوں کا بھرپور استعمال ہوتا ہے۔لسانیات جو نئے نظرے وقتاً فوقتاً وجود میں آئے ان کو ادبی زبان کے تجزیہ کیلئے بھی استعمال کیا گیا۔حتیٰ کہ نام چامسکی ( Noam

( Chomsky ) کے مشہور تخلیقی تبادلی قواعد ( Transformational Generative Grammer ) نظریہ کو اسلوبیاتی تنقید میں اپنانے میں رچرڈ اوہمن ( Richard Ohmann ) اور جے۔ پی۔ تھارن (J.P. Throne) کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ علاوہ ازیں تجزیہ مختلف لسانی سطحوں پر کیا جاتا ہے جن میں صوتی، صرفی، نحوی وغیرہ سطحیں شامل ہیں۔ اسی وجہ سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات کی ایک اہم شاخ کے طور شمار کیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب کا نظریہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اسی تناظر میں اسلوبیات کو 'اسلوب کا مطالعہ' (Study of Style) بھی کہا جاسکتا ہے۔ مثلاً گانے کا اسلوب، ناچنے کا اسلوب، بولنے کا اسلوب، وغیرہ۔ اسلوبیات میں اسلوب کو ادبی زبان کے تعلق سے بیان کیا جاتا ہے۔ اس میں یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ ایک قلمکار یا ادیب زبان کے دستیاب وسائل کو کس طرح استعمال کرتا ہے اور ایسی خصوصیات کی نشاندہی کی کوشش کی جاتی ہے جو ایک ادیب کو دوسرے ادیبوں سے ممتاز و ممیز کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ادیب کے لکھنے کا انداز اس کا اسلوب لسانیات، تنقید (ادبی) اور جمالیات جیسے شعبوں میں مستقل طور زیر بحث رہا ہے۔ چونکہ ان شعبوں سے تعلق رکھنے والے دانشوروں نے اس کی تشریح و توجیہہ اپنے اپنے انداز سے کی ہے لہٰذا اس کی گوناگوں تعریفیں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً چٹمن (Chatman) کے لئے یہ 'کسی کام کو سرانجام دینے کا انفرادی انداز، (An Idiosyncratic way of doing things) ہے اور جاناتھن سوِفٹ (Jonathan Swift)، 'مناسب الفاظ کا مناسب جگہوں پر استعمال، ( Proper Words in Proper Places ) کو اسلوب کا نام دیتا ہے۔ ایرک ویلنڈر ( Erik Wellander) کا کہنا ہے 'لسانیاتی مفہوم میں، اسلوب سے عام طور پر ہر وہ خاص پیرائیہ اظہار مراد ہے جو عام پیرایۂ اظہار کے بالکل برعکس ہو'۔ (Style, in the linguistic sense, usually signifies very special usage clearly contracted against the general)

(بہ حوالہ مرزا خلیل بیگ "زبان" اسلوب اور اسلوبیات، ۲۰۱۱ ص ۳۲)۔ گراہم ہف (Grahan Hough) نے اسلوب کی تعریف یوں کی ہے، 'زبان خیال کا جامہ ہے اور

اسلوب اس جامے کی مخصوص تراش اور وضع ہے۔ ( Language is the dress of thought, and style is the particular cut and fashion of the dress). مشہور فرانسی مفکر بفون (Buffon) کی اسلوب بذاتِ خود انسان ہے، ( Style is the man ) کی تعریف زبان زدعام ہے۔ کارل پروسٹ (Karl Proust) کے مطابق اسلوب ادیب کے لئے وہی حیثیت رکھتا ہے جو رنگ ایک مصور کیلئے۔ مختصراً یہ کہ سکتے ہیں کہ اسلوب مختلف اندازوں سے بیان ہوا ہے۔ بقول جان اسپنسر (John Spencer)۔

" Style is a highly complex phenomenon, which can be viewed from many different points of view." ( See ' Preface in ' Linguistics and style' (eds) Enkvist et al)

اسی بات کے پیش نظر مشہور ماہر اسلوبیات نلز ایرک انکوسٹ ( Nils Erik Enkvist) نے اپنے مشہور مضمون ' On Defining style: An Essay in applied Linguistics) اپروچ (Approach) بیان کے لئے ہیں جو کہ درج ذیل ہیں:

(1) Style as embellishment, (ii) Style as the choice between alternative expressions

(III) Style as the set of Individual Characteristics

(iv) Style as deviation from norm

(v) Style as a set of relations among linguistic entities that are statable in terms of wider spans of the text than the sentence

یعنی اسلوب بہ حیثیت:

(ا)۔ آرائش

(اا)۔ متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب

(ااا)۔ انفرادی خصوصیات

(iv)۔ مروجہ اصولوں (فارم) سے انحراف

(v)۔ رشتوں کا ایسا سلسلہ جو جملوں کی سطح سے اوپر پورے متن سے تعلق رکھتا ہے۔

ادب کے تعلق سے اسلوب کسی قلم کار یا ادیب کے ذریعہ استعمال ہونے والی زبان کو کہتے ہیں۔ چونکہ ادب کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے لہٰذا اسلوب کی تشکیل و تعمیر

زبان کی وساطت کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اسی بنیاد پر اسلوب ادبی فن پارے کی ان لسانی خصوصیات کا مجموعہ ہوتا ہے جو اس فن پارے کو امتیاز اور انفرادیت عطا کرتے ہیں۔ یہ بات عیاں ہے کہ ہر ایک قلم کار زبان کے دستیاب وسائل کو اپنی صلاحیت کے مطابق استعمال کرتا ہے۔ اس دوران ایک ادیب یا شاعر زبان کی تراش خراش اپنی ضروریات کے مطابق انجام دیتا ہے۔ جس سے اسکا انفرادی اسلوب وجود میں آتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ اس کے اسلوب میں کچھ ایسے لسانی خصائص ہوتے ہیں جو اس کو ایک الگ شناخت فراہم کرتے ہیں۔ یہ خصائص زبان کی مختلف سطحوں پر پائے جاتے ہیں۔ ایسے خصائص ایک ادیب کے اسلوب کو پہچاننے میں کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر پروفیسر گوپی چند نارنگ، میر تقی میر کی شاعری کا اسلوبیاتی تجزیہ کر کے یہ ثابت کرتے ہیں کہ ان کی شاعری میں طویل مصوتوں (Long Vowels) کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔
بہرحال اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی کام کسی ادیب یا ادب پارے ایسے خصائص کی نشاندہی کرنا ہوتا ہے۔ اسلوبی خصائص کی نشاندہی کے بغیر اسلوبیاتی تنقید محض لسانی توضیح تک محدود ہو کے رہ جاتی ہے۔ اردو زبان کے معروف ماہرِ اسلوبیات پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ اس بات کو مندرجہ ذیل۔ فارمولا کی مدد سے دکھاتے ہیں:

لسانیاتی تجزیہ اسلوبی خصائص کی شناخت = اسلوبیاتی تنقید

تاہم ماہرِ اسلوبیات کا کام محض ان خصائص کی نشاندہی سے ہی انجام نہیں پاتا بلکہ اس کے ذمہ یہ کام بھی ہوتا ہے کہ وہ ادبی فن پارے میں ان خصائص کی معنوی اور ادبی اہمیت وضع اور متعین کرنے کی بھی کوشش کرے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیہ سے یہ بھی واضح ہونا چاہئے کہ یہ خصائص ادب پارے کے جمالیاتی حُسن اور معنویت میں کسی طرح نہ صرف فٹ (Fit) ہوتے ہیں بلکہ اس میں کس طرح سے اضافہ بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہیمنگ وے (E. Hemingway) کی مشہور و معروف ناول 'A Farewell to Arms" میں موسم (Weather) کا ذکر بار بار ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس میں موسم سے متعلق الفاظ کافی تعداد میں استعمال ہوئے ہیں۔ ایک ماہر اسلوبیات کے لئے اس طرح کی

خصوصیت بڑی اہمیت کی حامل ہوتی ہے اور وہ اس کی وجہ معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ اس کے لئے اس طرح کا استعمال بے ڈھنگ اور بے وجہ نہیں ہوتا بلکہ با معنی ہوتا ہے جس سے پورے ناول کی معنویت میں کسی نہ کسی طور سے اضافہ ہوتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کا موضوع زیادہ پرانا نہیں ہے۔ اس کا آغاز بیسویں صدی کے وسط میں ہوا جب تنقید نگاروں کی توجہ ادبی زبان کے تجزیہ میں لسانی اصولوں کو استعمال کرنے کی طرف مبذول ہوئی۔ جس کے نتیجہ میں ماہرینِ اسلوبیات اور ادبی ناقدوں نے ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ادبی تنقید میں لسانیات کا رول وضع کرنے کی مشترکہ کوشش کی۔ اس نوعیت کی ایک اہم کوشش ۱۹۵۳ء میں امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی میں زبان اور ادب کے موضوع پر ایک سمینار کا انعقاد تھا جس میں ادب خاص کر شاعری کے مطالعہ میں لسانیات کے عملی پہلوؤں کو زیر بحث لایا گیا۔ اس نوعیت کی ایک اور کانفرنس سوشل سائینس ریسرچ کونسل کے اہتمام سے اسی یونیورسٹی میں اپریل ۱۹۵۸ء میں اسلوب کے موضوع پر منعقد ہوئی جس میں اسلوب، اس کے خصائص اور اس سے جڑے دوسرے نکات زیر بحث لائے گئے۔ علاوہ ازیں اس میں ادبی اور شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلوؤں کے علاوہ بحور و اوزان سے متعلق مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ اس کانفرنس میں جن عالموں نے مقالے پڑھے ان میں آئی۔ اے۔ رچرڈز، روجر براؤن، سیمور بی چیٹمن، رولاں ویلز، آرکی بالڈ اے۔ ہل، جان بی کیرل، رومن یاکوبسن، ڈیل ہائمیز، چارلس اوس گڈ، سال سورٹا اور ٹامس سیبوک جیسے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس کانفرنس میں پڑھے گئے مقالوں کو ٹامس اے۔ سیبوک نے کتابی صورت میں مرتب کیا جو ۱۹۶۰ء میں 'Style in Language' کے نام سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب اسلوبیات کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہوئی۔ اس کے بعد سے آج تک اسلوبیاتی تنقید ماہرین لسانیات اور ادبی اسکالروں کے لئے ایک دلچسپ موضوع رہا ہے اور اس کتاب نے نہ صرف لسانیات بلکہ ادبی تنقید میں بھی ایک اہم مقام حاصل کیا ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا اسلوبیاتی تجزیہ میں زبان کی تمام سطحوں کا احاطہ کیا جاتا

ہے ۔ اس بنیاد پر اسلوبیات کو مختلف ذیلی اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ یعنی صوتی اسلوبیات (Phono-Stylistics)، صرفی اسلوبیات (Morpho-Stylistics)، نحوی اسلوبیات (Syntactico- Stylistics)، معنیاتی اسلوبیات ( Semantico- Stylistics) اور لغوی اسلوبیات (Lexico - Stylistics)۔ جیسا کہ ان اقسام کے ناموں سے ظاہر ہوتا ہے ان سے ہر ایک کا اپنا اپنا موضوع اور دائرہ ہوتا ہے اور یہ اپنے دائرہ میں آنے والی سطح پر اسلوبی تجزیہ انجام دیتا ہے۔

صوتی اسلوبیات میں فن پارے کا صوتی سطح پر تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس میں فن پارے کی صوتی خصوصیات زیرِ نظر رہتی ہیں۔ اس میں اسلوبیاتی تجزیہ نگار یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ ایک ادیب نے زبان میں موجود آوازوں (صوتیوں) کو کس طرح استعمال کیا اور کون سے صوتی خصائص اس کے اسلوب کو ممتاز کرتے ہیں۔ صوتی سطح پر پائے جانے والے صوتی خصائص میں قافیہ بندی (Rhyming)، وزن و آہنگ (Rhythm)، تجنیس صوتی (Alliteration)، مصوتی تکرار (Assonance) اور مصمتی تکرار (Consonance) شامل ہیں۔ صرفی سطح پر صرفیے (Morpheme) سے بڑی اور لفظ سے چھوٹی اکائی مانی جاتی ہے۔ ان صرفیوں کے ایک ساتھ ملنے سے الفاظ وجود میں آتے ہیں۔ چونکہ صرفی سطح الفاظ کا احاطہ کرتی ہے لہٰذا الفاظ کی سطح پر فن پارے کا اسلوبیاتی تجزیہ صرفی اور لغوی (کیونکہ لغوی سطح کا تعلق بھی الفاظ سے ہوتا ہے) سطحوں کے اشتراک سے کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے تجزیہ میں الفاظ کی ساخت، بناوٹ اور استعمال وغیرہ چیزیں مدِنظر رہتی ہیں۔ صرفی و لغوی اسلوبیات میں لفظی تشکیل (Word Formation) مترادفیت (Synonymy) نوساختہ الفاظ (Neologisms) ابہام (Ambiguity) وغیرہ لسانی خصائص سے بحث کی جاتی ہے۔ ادبی زبان میں ادیب، خاص کر شعراء، نئے الفاظ کی تخلیق اور ان کے استعمال کو کلیدی اہمیت دیتے ہیں۔ اس قسم کی تخلیقیت (Creativity) ادبی زبان خاص کر شاعری کی ایک نمایاں خصوصیات ہوتی ہے۔ نحوی اسلوبیات میں جملوں کی بناوٹ، جملوں میں (موزوں) الفاظ کا استعمال، ان کی ترتیب

وغیرہ خاص موضوع ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں نحوی سطح پر اظہارِ خیال کے لئے مختلف صورتیں پائی جاتی ہیں۔ مروجہ نحوی اصولوں سے انحراف (Deviation) ادبی زبان کی ایک جانی پہچانی خصوصیت ہے جس پر اسلوب کی ایک تعریف یعنی 'Style is the deviation from norm' بھی مبنی ہے۔ اس قسم کا مطالعہ بھی اسلوبیاتی تجزیہ کے لئے ایک اہم موضوع فراہم کرتا ہے۔ معنیاتی اسلوبیات میں استعارہ، تشبیہہ، قولِ متناقض (Paradox)، غلو (Hyperbole) اور دیگر اسلوبی خصائص اور ان کی معنویت پر بات ہوئی ہے۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ لسانیات میں جس زاویے سے بھی زبان کو پرکھا جاتا ہے اسلوبیات وہ سارے زاویے ادبی زبان کے تجزیہ اور توضیح میں استعمال کرتا ہے۔ تاہم یہ دیکھنا ماہرِ اسلوبیات کا کام ہے کہ وہ کس زاویے اور کس مقصد کے لئے فن پارے کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے متعلق یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اس میں توضیحی (Descriptive) انداز اختیار کیا جاتا ہے یعنی اس میں فن پارے یا مصنف کے اسلوب کی توضیح ہوتی ہے اور اس کے اچھے یا برے ہونے سے سروکار نہیں رہتا۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ اسلوبیاتی تنقید میں اس بات پر توجہ مرکوز ہوتی ہے کہ ادیب نے کس طرح زبان استعمال کی ہے۔ یعنی ماہرِ اسلوبیات کا مقصد ادیب کے ذریعہ استعمال کی گئی زبان کی توضیح ہوئی ہے نہ کہ یہ بیان کرنا کہ اس کو زبان استعمال کس طرح کرنا چاہیئے تھا۔ یہاں پر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ لسانیات میں اس قسم کے توضیح طریقہ کار کی شروعات مشہور ماہر لسانیات فرڈی نینڈ ڈی سوسیئر (Ferdinand de saussure) کے تاریخی خطبات کے بعد ہوئی۔ ڈی ساسیو نے زبان کے ایک زمانی (Synchronic) توضیح پر زور دیا اور یک زمانی (Synchronic) اور دوزمانی (Diachronic) لسانیات کے مابین فرق کیا۔ اس کا ماننا تھا کہ زبان کا نظام سمجھنے کے لئے یک زمانی توضیح زیادہ کارآمد ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں یہ توضیحِ انداز اپنایا جاتا ہے اور اس قسم کی توضیح لسانیات کی مختلف سطحوں (صوتی، صرفی، نحوی وغیرہ) پر انجام دی جاتی ہے۔ ڈی سوسیئر کے خیالات اس کی معرکتہ آلارا کتاب 'A Course in General Linguistics' میں دیکھے جاسکتے ہیں جو اس کے دو شاگردوں

البرٹ شیشہِ ہاوے اور چارلز بیلی نے اس کی وفات کے بعد مرتب کی۔

اسلوبیاتی تنقید میں متن کے تجزیہ پر زور دیا جاتا ہے۔ متن کو اس میں کلیدی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر اسلوبیاتی تنقید ادب پارے کو ایک آزاد اور خود مختار وجود کے طور تسلیم کرتا ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تنقید میں متن کے تجزیہ پر توجہ مرکوز ہوتی ہے اور متن کے خارجی عوامل مثلاً مصنف کی ذاتی زندگی، حالات، ماحول، وغیرہ اس تجزیہ میں اہمیت نہیں رکھتے۔ اسی وجہ سے اس قسم کا تجزیہ متن مرکزی ( Text. Centred or Text-Oriented ) مانا جاتا ہے۔ بقول پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ: ''اس مطالعے میں ادبی متن کو بنیادی اور مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور اسے خود مکتفی تسلیم کیا جاتا ہے اور ماورائے متن جتنی بھی چیزیں ہیں انہیں خارج از مطالعہ قرار دیا جاتا ہے اور صرف متن کے حوالے سے ہی گفتگو کی جاتی ہے۔ مصنف کے شخصی یا سوانحی کوائف نیز اس کے دکھ درد، غم اور عشق یا اس کے عہد یا اس عہد کے سماجی حالات اور تہذیبی پسِ منظر کو ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کے دوران زیر بحث نہیں لایا جاتا''۔

(مرزا خلیل بیگ۔ تنقید اور اسلوبیاتی تنقید، ص ۳۵)

سائنسی اور معروضی (Objective) انداز بھی اسلوبیاتی تنقید کو روایتی تنقید سے ممیز کرتا ہے۔ جہاں روایتی تنقید تاثراتی ( Impressionistic )، تشریحی (Interpretive) اور ذوقی ہوتی ہے وہیں اسلوبیاتی تنقید مشاہداتی (Observatory) اور معروضی ہوتی ہے اور اس میں قطعیت (Precision) کا استعمال کر کے اعداد و شمار کی بنیاد پر نتائج اخذ کئے جاتے ہیں۔ اس قسم کا تجزیہ ادب پارے کو سمجھنے اور اس سے محظوظ ہونے میں قاری کی کافی مدد کرتا ہے۔ پروفیسر بیگ رقمطراز ہیں: ''اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلوبیات سے قاری کو ادب کے مطالعے اور اس کی افہام و تفہیم نیز تحسین شناسی میں مدد ملتی ہے اور وہ ادب سے بہتر طور محظوظ اور لطف اندوز ہوسکتا ہے، کیوں کہ اسلوبیاتی نقاد اپنی بات کو ذوق، تاثر اور وجدان کی بنیاد پر مبہم اور غیر واضح انداز میں کہنے کے بجائے اسلوبیاتی تجزیے کے ذریعے قطعیت اور معروضیت کے ساتھ کہتا''۔

(بیگ۔۵....۲۔ص ۳۷)

ایک ادب پارے کا اسلوبیاتی تجزیہ تین مرحلوں میں انجام دیا جاتا ہے۔ پہلے مرحلہ میں مواد کی لسانیاتی توضیح کی جاتی ہے۔ اس کے بعد دوسرے مرحلہ میں اسلوبی خصائص کی شناخت کی جاتی ہے اور تیسرے مرحلہ میں ان اسلوبی خصائص کی توجیہہ کی جاتی ہے۔

بالآخر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اسلوبیاتی تنقید نے ادبی تنقید میں ایک اہم مقام حاصل کیا ہے تنقید کے میدان میں اس نے ایک گہری چھاپ چھوڑی ہے۔ اگر چہ اسلوبیاتی تنقید ہمہ جہتی کا دعویٰ نہیں کرسکتی مگر اس کی افادیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔

## کتاب نامہ


1. Linguistics and Literary Style: An Introducation to Literary Stylistics. Chapman, Raymond-1973 London: Edward Arnold.

2. An Encyclopedia of Language. London: Routledge -Collinge, N.E.(ed.) - 1990.

3. Linguistics and Style. Enkvist, Nils Erik etal.(eds.).1964. London: Oxford University Press

4. Style and Stylistics. London: Routledge and Kegan Paul. Hough, Graham.1972

5. New Horizons in Linguistics. Hardmondsworth: Penguin. Lyons, John. 1970

6. Stylistics and the Teaching of Literature. London: Longman Widdowson, H.G.1975. Turner, G. 1973. Stylistics. Hardmondsworth: Penguin,

۷۔ تنقید اور اسلوبیات تنقید، مرزا خلیل احمد بیگ، شعبۂ لسانیات علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۵ء

۸۔ زبان، اسلوب اور اسلوبیات، مرزا خلیل احمد بیگ

۹۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات، ایجوکیشنل بک ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

۱۰۔ گوپی چند نارنگ، 'ادبی تنقید اور اسلوبیات، نئی دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۹ء


............☆☆☆............

☆......ڈاکٹر عادل حیات

# عصری غزل کا تنقیدی مطالعہ

ہم عصر ادبی منظر نامہ بظاہر کسی تحریک، رجحان یا نظریے کا تابع نہیں بلکہ آزادانہ رویے کا حامل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد سائنسی اور صنعتی انقلاب نے جس طرح نئے نئے مسائل کو جنم دیا تھا، اس کے اظہار کے لیے ترقی پسندانہ تصور بڑی حد تک ناکام رہا، اس لیے نئے دور کے نئے مسائل کے اظہار کے لیے شعرا و ادبا نے جدیدیت کے رجحان کو فروغ دینا شروع کیا۔ اس رجحان کے تحت تخلیق ہونے والا ادب ذات کے حوالے سے منعکس ہونے لگا لیکن تھوڑے عرصے بعد ہی انسانی زندگی ایک اور انقلاب سے دوچار ہونے لگی۔ یہ انقلاب بنیادی طور پر دنیا کے گلوبل ولیج میں تبدیل ہونے، برقی میڈیا کی مقبولیت اور کنزیومر کلچر کی صورت میں ظہور پذیر ہوا۔ اس نئے دور کو شکست و ریخت کا زمانہ بھی کہا جاتا ہے۔ جس میں کسی بھی نظریے یا تصورات کی کوئی اہمیت نہیں۔ ہر شخص آزادانہ زندگی بسر کرتا ہوا ہر ایک چیز کو اپنی بساط بھر عقل کی ترازو پر تولتا دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے اس نئے دور کے مسائل و میلانات کی عکاسی کسی بھی بندھے ٹکے نظریے کے تحت کرنا ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سابقہ تمام نظریے یا فارمولے موجودہ دور کے موضوعات کی عکاسی کرنے میں ناکام معلوم ہوتے ہیں۔ جس پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے عشرت ظفر لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت جواب محض ایک مدھم سی گونج کی شکل میں رہ گئی ہے، دراصل ایک تھیوری کی شکل میں نمودار ہوئی تھی جس کا خیر مقدم کم و بیش تیس برس قبل اس لیے کیا گیا تھا کہ لوگ ترقی پسندیت کی بساط

سے اٹھنے والے نعروں سے بیزار تھے۔ گروہ بندی اور صف آرائی سے نالاں تھے، لیکن جدیدیت بھی انہیں زیادہ دنوں تک مطمئن نہیں کرسکی۔ اس میں منفی داخلیت، فیشن گزیدگی، ذات پرستی، بے دلی، یاسیت اور لایعنیت تھی، یعنی ایک طرح سے بڑی حد تک تنگ دائروں میں اسیر اور نا قابلِ فہم تھی۔"

اردو کی ادبی روایت میں مذکورہ نئے دور کا آغاز ۱۹۸۰ء کے آس پاس سائنس اور ٹکنالوجی کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے ساتھ ساتھ ہوا، جسے بنیادی طور پر روشن خیالی کے ساتھ ساتھ سماجی شکست وریخت کا زمانہ بھی کہا جاتا ہے۔ روشن خیالی نے Globlization کے تصور کو جنم دیا اور جیسے دنیا سکڑتی ہوئی ایک اسکرین پر سمٹ آئی۔ اس دور میں زندگی کرنے کے تمام سابقہ تصورات ونظریات مسمار ہونے لگے اور اس کی جگہ کسی بھی دوسرے تصور یا نظریئے کو پیر پسارنے کا موقع نہیں ملا۔ نوبل انعام یافتہ اسپینی شاعر اکتادیو پاز نے لکھا ہے:

"نظریہ سماج کے چہرے پر پڑا ہوا نقاب ہے اور یہ نقاب آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے۔ نظریات کا دور ختم ہو چکا ہے اور اب ہم حقیقت کو بہت قریب سے دیکھ رہے ہیں۔"

اردو کی دوسری اصناف شاعری کے ساتھ ہی یہ رویہ غزل کے تخلیقی عمل میں بھی دکھائی دینے لگا ہے۔ جس میں کسی بھی نظریے، رجحان اور تحریکات کا کوئی رول نہیں ہے۔ نئے موضوعات کی پیشکش میں شعرا بالکل آزاد ہیں۔ اس زمانے کے غزل گو شعرا کی نظر اور ان کی سوچ پر کسی بھی طرح کی کوئی پابندی نہیں۔ وہ اپنی نظر سے گرد و پیش کا جائزہ لیتے ہیں اور اپنے تجربات واحساسات کا آزادانہ طور پر اظہار کرتے ہیں۔ اس لیے ان کا تخلیقی رویہ سابقہ تمام نظریوں اور فارمولوں سے بالکل مختلف ہے۔

پروفیسر شہپر رسول نے جہاں ۱۹۸۰ء کے بعد تخلیق ہونے والی غزل پر گلوبلائزشن کے اثرات مرتب ہونے کی بات کی ہے، وہیں انہوں نے نئی غزل کی انفرادیت کو ظاہر

کرتے ہوئے اسے کلاسیکی قطعیت، ترقی پسندانہ جوش و پابندی اور جدیدیت کے نام پر روایت سے بے تعلقی نیز غیر ضروری شکست وریخت کا شائبہ تک نہ ہونے کی نشاندہی بھی کی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نئی غزل میں ان سارے نظریات، تحریکات اور رجحانات کے منفی رویے سے انحراف کا رویہ ضرور ملتا ہے لیکن نئی غزل نے اس کے مثبت پہلوؤں سے خاطر خواہ فائدہ بھی اٹھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی غزل یا ۱۹۸۰ء کے بعد کی غزل میں ان سارے نظریات، تحریکات اور رجحانات کے مثبت رویوں کے پہچان آسانی کے ساتھ کی جاسکتی ہے۔ نئی حسیت اور پرانے شعری رویوں کے مثبت پہلوؤں کی آمیزش سے نئی غزل موضوعات، لفظیات اور اپنے مزاج کے اعتبار سے ندرت، تازگی اور توانائی کا احساس دلاتی ہے۔

نئی غزل کے شعرا نے کلاسیکی شاعری سے اکتساب تو ضرور کیا لیکن اسے من وعن قبول کرنے کے بجائے اس کے مثبت پہلوؤں پر اپنی نگاہ رکھی۔ چنانچہ نئے شعرا کی غزلوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں کلاسیکی شعرا بالخصوص غالب کے اثرات زیادہ ہیں لیکن جس طرح میرؔ کی آواز میں آواز ملا کر جدید شعرا نے مایوسی، محرومی اور انفعالی لہجے کی شاعری کی اس طرح نئی غزل کو کلی طور پر غالبؔ کی غزل کا چربہ نہیں کہہ سکتے۔ جس کا سبب بیان کرتے ہوئے اسعد بدایونی لکھتے ہیں:

> ”نئی نسل نے غالبؔ کو اپنے سامنے تو ضرور رکھا لیکن اس نے غالبؔ کو اس طرح من وعن نہیں اپنایا، جس طرح ترقی پسند تحریک کے پیش رو غزل گو شعرا نے کیا تھا یا جس طرح میر کی آواز میں آواز ملا کر ترقی پسند تحریک کے بعد کی جدید نسل نے مایوسی، محرومی اور انفعال کے لہجے کی شاعری کی تھی۔ کیونکہ نئی نسل کے سامنے بے بسی و بے حصولی کا اندھیرا نہیں ہے۔ اس کے برخلاف اس کی منزلیں واضح ہیں اور اس کی پیش رفت حوصلہ افزا ہے۔ اس مزاج کے ساتھ اس نے غزل کو وہ ابلاغ عطا کیا جو نہ تو تقلیدی راست بیانی کا پابند ہے اور نہ اس ناکامی کا شکار ہے کہ وہ اپنی ذات کی جہات متعین نہ کر سکے۔“

واقعہ یہ ہے سائنسی اور صنعتی انقلاب نے جس طرح سے تہذیب و اقدار کو مسخ کر کے زندگی کرنے کے راستے دکھائے تھے۔ وہ راستہ تمام تر آرام و آسائش کے باوجود مایوسی، محرومی، تنہائی اور تشکیک جیسے رویوں پر استوار تھا۔اس لیے جدید شاعری میں ان سارے رویوں کی بازگشت واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔نئی نسل کے سامنے اس طرح کی بے بسی ہے اور نہ ہی وہ بے حصولی کے اندھیرے میں زندگی کرنے پر مجبور ہے۔ اسعد بدایونی کے خیال میں اس کی منزلیں واضح اور اس کی پیش رفت حوصلہ افزا ہے۔ اس لیے نئے شاعروں نے غزل کو ایک ایسا ابلاغ عطا کیا جو کسی تقلیدی راست بیانی کا مظہر اور نہ ہی جدید غزل کی طرح ناکام موضوعات کا شکار رہی ہے۔نئی غزلیہ شاعری کسی جبر کے تحت نہیں ہوئی اور نہ ہی اس کے لیے کوئی اصول بنائے گئے بلکہ غزل گو شعرا نظریوں کی پروا کیے بغیر اپنے تجربوں اور حالات کے امکان نیز زندگی کے تقاضوں کے تحت بالکل آزاد فضا میں فکر و فن کے تجربے کر رہے ہیں۔اس تجربے میں گریز پالمحوں کی ٹوٹتی ہوئی دہلیز اور شہرِ ذات بھی ہے۔جس کے سب دروازے اندر کی طرف کھلتے ہیں۔ چنانچہ نئی غزلیہ شاعری میں ہر طرح کے مضامین کا انعکاس شعرا کے ذاتی تجربہ واحساس کے طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔جس پر روشنی ڈالتے ہوئے سید محمد عقیل لکھتے ہیں:

> ''ہمارے نئے غزل گو کو کسی نے کوئی تحکیم نہیں بھیجی ہے اور اگر کسی نے اسے کچھ اصول بنا کر دیے بھی تو اب وہ انہیں ایک طرف رکھ کر اپنے تجربوں اور اپنے حالات کے امکانات کے تحت چل پڑا ہے۔ نہ تو اس نئے غزل گو کو نظریوں کی پروا ہے اور نہ جدیدیت یا تجدید کی۔ نتیجے کے طور پر نئی غزل میں ایک بالکل آزاد فضا پیدا ہو رہی ہے اور اسی آزاد فضا میں غزل کے اب بالکل نئے تجربے کیے جا رہے ہیں۔ فن کے بھی اور فکر کے بھی۔ نہ کوئی ''آرڈر'' ہے نہ ''دباؤ''۔ یہاں ''گریز پالمحوں کی ٹوٹتی ہوئی دہلیز بھی ہے۔''شہرِ ذات بھی کہ جس کے سب دروازے اندر کی طرف کھلتے ہیں'' اور ایک کھلی فضا بھی ہے

جہاں ہر طرف کی ہوائیں آ رہی ہیں اور اسی میں شعرا، اپنے من کی موج میں اپنے سب طرح کے خیالات پیش کر رہے ہیں۔"

اس نئے دور میں کسی نظریے یا عقیدے کی کوئی گنجائش نہیں شعرا اپنی ذاتی پسند و ناپسند کی بنا پر اپنے لیے خود ہی ایک نظریے کا اختراع کر لیتے ہیں۔ اس لیے نئی غزل کے شعرا میں مختلف نظریات و عقائد کے ماننے والے شامل ہیں۔ اس نئی غزل میں مختلف النوع مضامین کا مسلسل بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔

نئے شعرا کی فکری آزادی کو سید محمد عقیل نے سوسائٹی کے Pluralism اور turn about the truth سے تشبیہ دی ہے۔ ان کے مطابق یہی وجہ ہے کہ شعرا نہ تو کسی تحریک سے وابستہ ہیں، نہ رجحان سے، نہ کسی ازم سے اور نہ کسی فلسفۂ فکر سے۔ غزل کے شعرا کی یہ سوچ جیسے اکیسویں صدی کے انسانوں کا خواب ہے۔ جس میں انسانوں کو بغیر کسی باہری دباؤ کے نئے ڈھنگ سے زندگی کرنے کا موقع مل سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اس پورے دور میں نہ تو کوئی مینی فیسٹو تیار کیا گیا اور نہ کوئی ضابطۂ زندگی ہی مرتب کیا گیا۔ ان کے الفاظ ہیں:

"غزل کا شاعر تفصیلات میں تو نہیں جا سکتا، مگر جو نئے حالات اور نئی مسائلی صورتیں وہ انسانوں کے بیچ دیکھ رہا ہے۔ اس کے کچھ اشارے ہی وہ اپنے احساس کی زبان سے کر سکتا ہے اور وہ بھی عشق و عاشقی کی دنیا کے حوالوں ہی سے اس کے اشعار میں یہ اشارے آ سکتے ہیں..... ایک طرح سے یہ نئی سوسائٹی کا Pluralism اور turn about the truth کا اظہار ہے جو کسی تحریک سے وابستہ ہے، نہ رجحان سے اور نہ کسی ازم (ism) سے، نہ کسی فلسفۂ فکر سے۔ غزل اور شاعری کی یہ سوچ اور اس کا یہ رنگ، اب شاید اکیسویں صدی کے انسانوں کا ایک خواب ہے جس میں انسانوں کو نئے ڈھنگ سے زندگی گزارنے کے موقعے مل سکیں۔ اس میں نہ کوئی تحکیم ہے نہ کوئی اس کا مینی فیسٹو ہے اور نہ کوئی ضابطۂ زندگی ہے.....

ایک طرح سے یہ فکر کی کھلی تہذیب (Open society) ہے جس
میں خیالات بدل رہے ہیں، اسٹائل بدل رہا ہے، عادات و اطوار،
یہاں تک کہ ذہن بھی بدل رہا ہے اور Pluralism اس کی یہ ہے کہ
اپنے تشخص کی انفرادیت کے ساتھ، یہ فکر کا اجتماع، کھلے اور آزاد
ذہن اور سوچ کی تائید بھی کرتا ہے۔''

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ شخصی انفرادیت، کھلے ذہن اور آزاد فکر نے انسان کو اپنے اطراف و انواح سے بیگانہ کیا اور نہ ہی اسے ایک دوسرے کا دشمن بنایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مضامین کے انتخاب میں شعرا نے اپنے ذات پر انحصار کرنے کے بجائے باہری دنیا پر زیادہ بھروسہ کیا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ان مضامین کی پیشکش میں اس نے اپنی ذات کو ترجیح دی ہے۔ اس لیے نئی غزل کا سفر خارج سے داخل کی طرف ہے، مگر داخلیت اتنی شدید نہیں کہ شاعر کے تجربے میں دوسرے افراد کی شمولیت ناممکن ہو جائے۔ نئے شعرا نے اپنے ذاتی تجربوں میں عمومیت کا رنگ شامل کر کے اس طور پر اپنی غزلوں میں پیش کیا ہے کہ ایک غیر متعلق انسان بھی اس سے متاثر ہو جائے۔ اسی بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اسعد بدایونی نے لکھا ہے:

''نئی غزل کا سفر خارج سے داخل کی طرف ہے مگر یہ داخلیت اتنی
شدید نہیں کہ شاعر کے تجربے میں دوسرے افراد کی شرکت ناممکن ہو
جائے بلکہ نئے شاعر شعوری طور پر یہ کوشش کر رہے ہیں کہ ان کے
ذاتی تجربوں میں عمومیت کا رنگ اس طور پر شامل رہے کہ ایک غیر
متعلق انسان بھی ان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔''

غزل کے مزاج کی تشکیل میں اس کے فنی و فکری عوامل کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ فنی طور پر غزل کے اپنے اصول و ضوابط ہیں۔ جن میں اختراع کی گنجائش بہت کم بلکہ نہ کے برابر نکلی ہے۔ البتہ اس کا فکری پہلو ہمیشہ ہی سے تغیر پذیر رہا ہے۔ غزل میں ابتدا سے اب تک حسن و عشق کے ساتھ ساتھ زندگی کے مختلف موضوعات کی عکاسی ہوتی رہی ہے۔ نئی

غزل میں بھی نئے زمانے کی سچائیوں کی پیشکش شعرا کے تجربہ و احساس کے طور پر ہوئی ہے۔ چنانچہ پروفیسر شہپر رسول نے نئی غزل کو ایک ایسا آئینہ کہا ہے جس میں بدلتی ہوئی صورتِ حال اور نئی سچائیوں کو بہر زاویہ دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ ان کے الفاظ ہیں:

"بدلتی ہوئی نئی سچائیوں کو اپنے دامن کی وسعتوں میں جگہ دینا ہمیشہ غزل کا نشانِ امتیاز رہا ہے۔ چناچہ مابعد جدید یا نئی غزل ایک ایسا آئینہ ہے جس میں بدلتی ہوئی صورتِ حال اور نئی سچائیوں کو بہر زاویہ دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔"

نئی غزل نے سماج کی جس طرح عکاسی کی ہے، اس میں دلخراش تصویریں بھی ہیں، خوف اور دھوئیں کا حبس بھی اور روایتی حسن و جمال کی شبنمی ٹھنڈک بھی ہے لیکن اس کے لب ولہجہ یا دوسرے لفظوں میں کہیں تو پیشکش کے انداز میں اس قدر آہستگی ہے کہ بڑے سے بڑے خیال یا گہرے سے گہرے احساس کو سرگوشی کی سی کیفیت میں ادا کر کے جادو جگا دیا جاتا ہے۔ نئی غزل میں موضوعات کی بوقلمونی دیکھنے کو ملتی ہے۔ شعرا تمام طرح کے موضوعات کی پیشکش اس ہنر سے کرتے ہیں کہ نہ تو اس میں ترقی پسند شاعری کی طرح گھن گرج کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی جدید شاعری کی طرح ابہام کی نذر ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئی غزل سے تمام طبقوں کے لوگ اپنی استعداد کے مطابق لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ نئی غزل کی اس خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے علی احمد فاطمی لکھتے ہیں:

"نئی غزل میں کوئی بھی خیال، کوئی بھی احساس شاعری کا بڑا حصہ بن کر نہیں ابھرتا اگر چہ ان نئی غزلوں میں حالیہ سماج کی ایک سے ایک دلخراش تصویریں ہیں اگر ایک طرف خوف اور دھوئیں کا حبس ہے تو دوسری طرف روایتی طور پر سہی حسن و جمال کی شبنمی ٹھنڈک ہے۔ حسن و عشق کے روایتی اذکار لیکن مختلف پیرایۂ اظہار کے ساتھ اس لیے نئے دور کی تمام اشیا کے ساتھ ساتھ عشق بھی نیا اور اس کے انداز بھی نئے جمالیاتی تصور بہر حال اقتصادیات اور معاشیات سے براہِ راست

وابستہ رہتا ہے اور ساتھ ساتھ تاریخ اور جغرافیہ سے بھی ایسی ہنگامیت
میں قلب اور وارداتِ قلب کا ذکر طرح طرح سے کیا گیا ہے۔"

محمد عقیل نے اچھی شاعری کے لیے فن اور اسٹائل کو ضروری قرار دیتے ہوئے اس حقیقت کو واضح کیا ہے کہ نئے شعرا کے خیالات چونکہ پرسنل اور امپرسنل ہیں، اس لیے اس نے استعارات اور تشبیہات کو شعری اظہار کے لیے بیساکھیوں کی طرح استعمال نہیں کیا بلکہ انہیں شعری حسن کو بڑھانے کے لیے رنگ و روغن کی حد تک ہی اہمیت دی ہے۔ یعنی نئی غزل میں تشبیہات و استعارات، علامات و اشارات اور ان جیسے تمام شعری لوازمات پر زیادہ دارومدار نہ کرتے ہوئے شعرا نے ان کا استعمال ایک ٹول کے طور پر کیا ہے۔ چنانچہ نئی غزل نہ ان شعری خصوصیات کے دام میں گرفتار ہوئی ہے اور نہ ہی اس میں سپاٹ پن یا بیان کا راست انداز ہی پیدا ہو سکا ہے۔ سید محمد عقیل کے الفاظ ہیں:

"مابعد جدیدیت شاعر نے غزل اور عام شاعری میں بھی اسٹائل کو محسوسات کا بدل قرار دیا، اگرچہ وہ اسٹائل کا انکار نہیں کرتا کہ بہر حال اچھی شاعری کے ساتھ فن اور اسٹائل کی حیثیت باقی رہے گی۔ اس کے خیالات پرسنل بھی ہیں اور امپرسنل (impersonal) بھی۔ ایک بات اور واضح ہو رہی ہے کہ مابعد جدیدیت کا یہ شاعر خیال کو استعارات اور تشبیہوں کی خالص بیساکھیوں پر کھڑا نہیں کرتا کہ خیال اگر قائم بالذات نہیں تو محسوسات اور شعری بیانات اپنی تاثیر باقی نہ رکھیں گے۔ یہ شعرا استعارات وتشبیہات کو صرف رنگ و روغن کی حد تک ہی استعمال کرتے ہیں۔ اس نئے شاعر کے لیے شعری تجربے کے بیانات ہی کافی ہیں۔"

واقعہ ہے کہ نئے معاشرے اور نئی انسانی صورتِ حال کے ادراک نے نئی غزل کے شعرا کو موضوعات کی مختلف جہات سے آشنا کرایا۔ اس لیے نئی غزل بیک وقت نہ صرف نئے نئے موضوعات سے بلکہ متضاد موضوعات سے بھی آراستہ ہونے لگی۔ اس لیے نئی غزل

میں اسالیب کی جو انفرادیت دکھائی دیتی ہے، اس میں موضوعات کا بھی اہم حصہ ہے۔ علاوہ ازیں نئے شعرا نے زبان کا جس طرح تخلیقی استعمال کیا اور نئے پرانے الفاظ کو ایک نئی تخلیقی توانائی کے ساتھ برتا اس سے بھی نئی غزل میں اسالیب کی نئی شکلیں جگمائیں۔ چنانچہ نئے شعرا جن میں عرفان صدیقی، شجاع خاور، اسعد بدایونی، شہپر رسول اور فرحت احساس کے علاوہ دیگر کئی شعرا کے اسالیب کی انفرادیت اور موضوعات کی گونا گونی بطور خاص اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ چند مثالیں دیکھئے:

رات کو جیت تو سکتا نہیں لیکن یہ چراغ
کم سے کم رات کا نقصان بہت کرتا ہے

عرفان صدیقی

اک یاد سے روشن ہوئے دیوار و در و بام
خم ایک نئی طرح کا محراب میں آیا

(اسعد بدایونی)

سیدھا رستہ ہوں مگر مجھ سے گذرنا مشکل
گمرہوں کے لیے آسان بھی ہو جاتا ہوں

(شہپر رسول)

رکابِ خاک میں الجھے ہیں آسماں کے پاؤں
مرا خیال ہوا پر ہے اور پیدل میں

(فرحت احساس)

نئی غزل میں جہاں زندگی کی نئی وسعتوں کی پرواز دکھائی دیتی ہیں۔ وہیں اس میں روایت کی معنی خیز گہرائیاں بھی ہیں۔ ان دونوں کے امتزاج نے زبان کے مجازی اور تخلیقی اظہار کی نئی راہیں نکالیں ہیں۔ چنانچہ نیا شاعر الفاظ کو نئی اور بھرپور توانائی کے ساتھ برت کر اظہار و ابلاغ کی نئی سمتوں اور سطحوں سے غزل کو ہمکنار کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اس

نے نئے مضامین کی پیشکش کے لیے جہاں نئے اظہاری نظام کی تشکیل کی وہیں پرانی تشبیہات واستعارات اور علامات وتلمیحات نیز پیکروں کو نئے معنی عطا کیے۔ جس سے نئی شاعری میں ایک خوشگوار کیفیت پیدا ہوسکی ہے۔ پروفیسر شہپر رسول نے جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"۱۹۸۰ء کے بعد کی غزل یعنی مابعد جدید غزل یا نئی غزل نے جہاں زندگی کی نئی وسعتوں کو سر کیا، وہیں زبان و بیان کے توسط سے روایت کی معنی خیز گہرائیوں میں اپنی جڑیں تلاش کیں۔ جدید شعرا نے زبان کے مجازی اور تخلیقی اظہار کی نئی سمت ورفتار کے ساتھ ساتھ بارہا استعمال کیے ہوئے الفاظ کو بھی نئی اور بھرپور تخلیقی توانائی اور ندرت کے ساتھ برت کر اظہار ومعنی کی نئی سمتوں اور سطحوں سے غزل کو روشناس کرایا؛ غیر اطمینان بخش معاشرے اور نئے حالات کے جبر کو قبول کرتے ہوئے اور ماضی قریب اور ماضی بعید کو آج کی آنکھ سے دیکھتے ہوئے حال و ماضی سے استعارے پیکر اور تلمیحات اخذ کیں، نیز نئے اور پرانے کا ایک حیرت خیز، طلسماتی، خوشگوار اور تازگی سے بھرپور لسانی اظہار کیا۔ اس کے علاوہ نئی شعری زبان کو مزید معنوی وسعت، حسن اور نئے لسانی زاویوں سے مزین کرنے اور مزید تخلیقی سطح پر برتنے کے ضمن میں کبھی اضافتوں سے روگردانی کا عمل سامنے آیا تو کبھی طول طویل تراکیب اور کئی کئی اضافتوں کے استعمال کے ذریعے روانی، چستی اور موسیقیت پیدا کی گئی۔"

یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ نئے شاعروں نے زبان کے تخلیقی استعمال میں جہاں بھرپور لسانی اظہار کا مظاہرہ کیا وہیں نئے لسانی زاویے بھی تشکیل کیے۔ چنانچہ ان کی غزلوں میں بہت سی جگہوں پر اضافتوں سے روگردانی کا عمل دکھائی دیتا ہے تو بہت سی جگہوں پر موضوع نیز اظہار کے تقاضے کے تحت طول طویل تراکیب اور کئی کئی اضافتوں کا استعمال

بھی ملتا ہے۔ جس کی وجہ سے نئی غزل میں روانی، چستی اور موسیقیت کی خصوصیات پیدا ہوگئی ہیں۔ نیا شاعر باشعور اور ذہین بھی ہے، وہ چھوٹے سے چھوٹے موضوع کے انتخاب میں اپنے تمام تر حواس سے کام لیتا ہے، اس لیے نئی غزل میں پیکر تراشی کا عمل منفرد بھی ہے اور مختلف اقسام کے پیکروں کی گونا گونی سے مزیّن بھی۔

نئی غزل کی سمت و رفتار کے تعین میں نئے اور پرانے سبھی نقادوں نے خصوصی توجہ کی اور نئے عہد میں کہی جانے والی غزل کے فنی، معنوی اور ہیئتی پہلوؤں کی خوبی و خرابی کو روشن کیا۔ سینئر نقادوں میں یہ کام سب سے پہلے سید محمد عقیل رضوی نے کیا اس کے بعد وہاب اشرفی، حامدؔی کاشمیری اور ساجدہ زیدی کے علاوہ دوسرے ناقدین کا نام آتا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ بہت سے ناقدین نئی غزل پر لکھنے سے ہچکچاتے رہے۔ ان کے مطابق جس طرح ترقی پسند اور جدید شعرا نے اپنے نقاد خود پیدا کئے اسی طرح نئی غزل کو بھی اپنا نقاد پیدا کرنا چاہیے۔ نئی غزل کے لیے یہ خوشی کا مقام ہے کہ اس نے بھی اپنے بہت سے نقاد پیدا کر لیے ہیں۔ نئے نقادوں میں خاص طور پر جن کے نام آتے ہیں، ان میں اسعد بدایونی، عشرت ظفر، شافؔع قدوائی، شہؔپر رسول، قمر الہدیٰ فریدؔی اور کوثر مظہری وغیرہ ناقدوں نے نئی غزل کے تمام تخلیقی ابعاد کو اپنی تنقید میں روشن کیا ہے اور انہیں ایک سمت دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کے مطابق نئی غزل چونکہ آزاد تخلیقی فضا کی پروردہ ہے، جس میں گلوبلائزیشن کے بعد پیدا ہونے والی نئی حسی کیفیات کا اظہار فکری و فنی سطح پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ دنیا کے گلوبل ولیج میں تبدیل ہو جانے کے بعد جس طور پر انسانی زندگی میں تبدیلیاں واقع ہوئیں اس سے زندگی کرنے کے سابقہ تمام اصول و نظریات مسخ ہو گئے اور ان کی جگہ کوئی ایسا اصول یا نظریہ ابھر کر سامنے نہیں آسکا جو اجتماعی شعور پر واضح اثرات چھوڑ سکے۔ چنانچہ نئے انسان نے گزشتہ ہر نظریے کو قید و بند اور فارمولا کہہ کر مسترد کر دیا اور آزادانہ زندگی کرنے پر یقین کرنے لگا۔ نئی زندگی میں پیدا ہونے والے تغیر و تبدل میں میڈیا اور کنزیومر کلچر کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔ میڈیا کلچر نے انسانی ذہن کو دنیا جہان کے چھوٹے بڑے واقعے سے نہ صرف واقف کرایا بلکہ اس کو نئی وسعتوں سے بھی ہمکنار کیا۔ دوسری طرف کنزیومر کلچر نے اس کا رخ

مادیت کی طرف موڑ دیا۔ دنیا کے گلوبلائزیشن میں ملوث ہونے کے بعد انسانی سماج میں ترقی اور کامرانی کے بہت سے رنگ نظر تو آئے لیکن سائنس کی ترقی نے انہیں نہایت ہی مہلک نیوکلیر ہتھاروں کے دہانے پر بھی لا آ کھڑا کیا۔ اس کے علاوہ ہر ملک میں اقتدار، مذہب اور ذات وغیرہ کو لے کر اندرونی خلفشار پیدا ہونے لگا۔ دہشت گردی بھی گلوبلائزیشن کی ہی دین ہے۔ چنانچہ نئی تنقید نے موجودہ غزل کو مذکورہ بالکل نئے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی اور یہ حقائق سامنے آئے کہ نیا شاعر چونکہ کسی ادبی فارمولے کو پسند کرتا ہے اور نہ ہی مخصوص تنقیدی اصول ونظریات کے تحت ادب تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس دور کی عام روش کی طرح نئی غزل کے شعرا کسی سکہ بند ادبی گروہ کا حصہ نہیں بننا چاہتے۔ اس لیے نئی غزل طے شدہ نیز محدود رجحانوں اور تحریکوں کے حصاروں کو قبول نہیں کرتی۔ وہ تخلیقی تازگی، سچائی، خلوص، مانوسیت اور کثیر الجہتی کی عکاس ہے۔ جس میں گلوبلائزیشن کے بعد پیدا ہونے والے تمام مسائل ومیلانات کے تخلیقی اظہار کے ساتھ کلاسیکی دور سے لے کر جدید دور تک کی تمام مثبت کیفیات کو محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے باوجود نئے غزل گویوں کا تخلیقی اظہار نہ تو ترقی پسندوں کی طرح اکہرے پن کا شکار ہے اور نہ ہی جدیدیت زدہ ابہام اور گونگی علامتوں سے اس کو کچھ لینا دینا ہے۔

............☆☆☆............

☆......اختر حسین شافی

# تنقیدی صلاحیت اور تخلیقی معیار

جمالیاتی حسن سے معمور، خوبصورت، دلچسپ، صحت مند و صالح ادبی دنیا تنقیدی اور تخلیقی صلاحیتوں کے مابین حسین امتزاج کا نتیجہ ہوا کرتی ہے۔ یہ دونوں صلاحیتیں اگر آپس میں رابطہ قائم رکھیں اور ایک موقر انداز سے حسنِ تناسب کو برقرار رکھتے ہوئے مصروف کار رہیں تو اس کے نتائج ادبی دنیا کے لئے ہمیشہ خوش گوار رہیں گے۔

ان دونوں صلاحیتوں کے رشتے کو بہ الفاظِ علامہ اقبالؔ ''ارتباطِ جان وتن'' سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ انہیں الگ الگ کر کے دیکھنا مناسب نہیں۔ عام طور سے یہ سوچا جاتا ہے کہ تنقیدی عمل، تخلیقی عمل ختم ہونے کے بعد شروع کیا جاتا ہے۔ اس لئے ان دونوں کا کام ایک دوسرے سے جدا ہے یہاں تک کہ پروفیسر کلیم الدین کا بھی یہی خیال ہے۔

بقولِ پروفیسر کلیم الدین احمد:

''ادب پہلے وجود میں آتا ہے پھر نقاد ادبی کارناموں سے اصولِ فن اخذ کرتا ہے۔'' (کلیم الدین احمد۔ اُردو تنقید پر ایک نظر۔ پٹنہ لیتھو پریس ۱۹۸۳ء)

نقاد کے اس عمل کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے اس کے بارے میں ہمیشہ یہ کہا جاتا ہے کہ تخلیق کار کا تخلیقی عمل ختم ہونے کے بعد نقاد کا تنقیدی عمل شروع ہوتا ہے اور تنقیدی عمل کی تعریف میں زیادہ سے زیادہ یہی کہا جاتا ہے کہ تنقیدی عمل تخلیقی عمل سے کچھ کم نہیں۔ ایک تنقید نگار تخلیق کار بھی ہوتا ہے۔ پروفیسر کرامت علی کرامت نے اس بات کو بڑے سلیقے سے سمجھاتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ جس طرح شاعر تخلیقِ شعر کے دوران زندگی

کے گونا گوں تجربات اور ذخیرۂ الفاظ کو لے کر جن تخلیقی مراحل سے گزرتا ہے اور جس طرح ناول نگار یا ڈرامہ نگار زندگی کے مختلف حادثات اور واقعات کو لے کر دورانِ تخلیق جن مراحل سے گزرتا ہے اسی طرح ایک محقق اور تنقید نگار بھی مختلف کتابوں، رسالوں اور قلمی نسخوں کی چھان بین کرتے ہوئے انہیں تخلیقی مراحل سے گزرتا ہے اور تخلیقیت کا حق ادا کرتا ہے۔ اس لئے بقولِ کرامت علی کرامت کے ''شاعری (اور دیگر اصناف ادب) کی طرح تحقیق و تنقید بھی میری نظر میں تخلیقی ادب کے زمرے میں شامل ہیں''۔ (کرامت علی کرامت۔ نئے تنقیدی مسائل اور امکانات۔ ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس۔ دہلی۔ ۲۰۰۹ء)

لیکن زیرِ بحث میرے اس مضمون کا مقصد کچھ اور ہے۔ اس کا نقطۂ نظر پروفیسر کلیم الدین احمد اور پروفیسر کرامت علی کرامت کے نکتۂ نظر سے مختلف اس لئے ہے کہ مجھے صرف یہ بتانے میں تسلی نہیں کہ ایک تنقید نگار تخلیق کار بھی ہوتا ہے میں اس بات پر بھی متفق نہیں کہ ہمیشہ تخلیقی عمل ختم ہونے کے بعد ہی تنقیدی عمل شروع ہوتا ہے بلکہ اس مضمون میں یہ بتانا مقصود ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران ہی شروع سے لے کر آخر تک دونوں صلاحیتیں (تنقید یا اور تخلیق) ایک دوسرے کے ساتھ گھل مل کر کام کرتی ہیں اور دوسری بات جو بڑی اہمیت کی حامل ہے وہ یہ کہ دونوں صلاحیتوں کا گھل مل کر کام کرنا خود بخود بے ساختہ اور بغیر کسی شعوری کوشش کے عمل پیرا ہو کر تخلیقیت کے معیار کو بلند سے بلند تر کرتا ہے۔ اس سے پتہ چلا کہ دورانِ تخلیق ہی تنقیدی عمل کی موجودگی اور اس کی کارکردگی تخلیقیت کو افضلیت کا تاج پہناتی ہے۔ اسی وجہ سے ہر معیاری ادب کو ''زندگی کی تنقید'' کہا جاتا ہے۔ اسی باریکی کو سمجھتے ہوئے پروفیسر شمیم حنفی نے کہا ہے کہ دورانِ تخلیق تنقیدی اور تخلیقی صلاحیتیں اس طرح گھل مل کر کام کرتی ہیں کہ ان میں تفریق نہیں کی جاسکتی ہے۔ اس بات کو وضاحت کے ساتھ سمجھاتے ہوئے موصوف نے کہا ہے کہ:

''گرچہ تخلیقی عمل ایک خود مختار جنوں آمیز پُراسرار عمل ہے اور ہر طبعی عمل کی طرح تخلیقی تجربے کی بھی ایک مابعد الطبیعات ہوتی ہے لیکن پھر بھی اس عمل کے دوران ہماری باطنی دنیا اور بیرونی دنیا کے ڈانڈے باہم اس طرح مل جاتے ہیں کہ ان میں تفریق کرنا

ہمارے لئے ممکن نہیں رہ جاتا۔

(شمیم حنفی: تخلیقی متن کی دراز دستی اور تنقیدی اصول کی نارسائی۔ آج کل اپریل ۲۰۰۷ء)

یہاں باطنی سے مراد طبعی عمل کی داخلیت ہے یعنی جذبات و احساسات، وجدانی تجربے، جنوں آمیز پُراسرار عمل وغیرہ اور بیرونی سے مطلب فلسفیانہ فکر و تدبر، دینی و مذہبی سوچ، سماجی علوم، حادثات واقعات وغیرہ۔ ان تمام چیزوں کی اجتماعیت سے تنقیدی شعور ابھر آتا ہے اور تخلیقی عمل کے دوران ان دونوں (تنقیدی اور تخلیقی) عمل کے ڈانڈے باہم گھل مل جاتے ہیں۔ یہ بات خود بخود فطری طور پر بے ساختہ ہو جاتی ہے۔ یہ ہمیشہ سے ہوتا رہا ہے، ہر جگہ ہوتا رہا ہے۔ یہ نہ مشرق کی بات ہے نہ مغرب کی، یہ ماضی کا معاملہ ہے نہ حال کا۔ یہ ادبی تخلیقات کی ایک باریک اور اہم صداقت ہے۔ یہ دونوں صلاحیتیں (تنقیدی اور تخلیقی) کس طرح مل جل کر ادب پارے کو قیمتی اور قابل قدر بناتے ہیں اس کا ذکر کرتے ہوئے نرمل ورما نے لکھا ہے:

> ''مہابھارت جیسے مہا کاویہ میں بھی بھگوت گیتا کی جیسی فلسفیانہ سوچ کا شامل ہو جانا اتنا ہی فطری اور بے ساختہ ہے جتنا کہ اپنیشدوں میں قصے کہانی کا ہونا...... دانتے کی عظیم شعری تخلیق ''ڈیوائن کامیڈی'' عیسائی مذہب کے سیاق میں ایک مکمل اور ہمہ گیر فلسفۂ حیات مرتب کرتی ہے جس میں تفکر، مذہبی سوچ، وجدانی تجربے اور ذہنی مسائل الگ الگ سے نہیں بلکہ ایک غیر منقسم شاعرانہ تخلیق کے انداز سے اپنے آپ کو مربوط کرتے ہیں''۔

Literary Criticism A Reading, function of Criticism at the Present Time, Mathew Arnold, Oxford University Press 1985, Calcutta

اس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ کس طرح اعلیٰ ترین، دیرپا قدر و قیمت رکھنے والے ادب پارے یا شاعرانہ تخلیق میں احساسات وجدانی تجربے کے ساتھ فلسفیانہ تفکر دینی یا سماجی سوچ ایک دوسرے کو فطری اور بے ساختہ طور پر مربوط کرتے ہیں اور حسنِ تناسب کے ساتھ گھل مل جاتے ہیں یہ کیفیت لمحۂ تخلیق کا پیش خیمہ ہوتی ہے کیوں کہ زمین پر انسان کی

اس کیفیت و جستجو کے ساتھ جب خدا کی غیبی مدد شامل ہو جاتی ہے یعنی خدا کی طرف سے اس کے ذہن میں کوئی بات ڈال دی جاتی ہے یا جو لوگ خدا پر یقین نہیں رکھتے ان کا یہ کہنا ہے کہ جب کوئی بات انسان کی نفسیات (psychology) میں اتفاقاً ابھر آتی ہے تو پھر انسان کی اپنی صلاحیت اور اتفاقاً ابھرنے والی غیبی مدد کے درمیان ایک متحرک توازن Dynamic balance وجود میں آتا ہے جو سبب بنتا ہے لمحہ تخلیق کا۔ الغرض یہاں یہ بتانا ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران ہی فکر و ہوش یا علم و عقل کے روپ میں انسان کی تنقیدی صلاحیت کار فرما ہو کر تخلیقی عمل کو تقویت بخشتی ہے اور یہ عمل فطری اور بے ساختہ ہوتا ہے۔ جس میں غیبی مدد بھی شرکت فرما ہے۔

الغرض یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ تنقیدی عمل کا دائرہ بہت ہی وسیع ہے۔ یہ کوئی غیر ضروری اور ناپسندیدہ عمل نہیں جو صرف تخلیقی عمل ختم ہونے کے بعد ہی شروع کیا جاتا ہے بلکہ تخلیقی عمل کے پہلے اور تخلیقی عمل کے دوران بھی یہ کار فرما ہو کر تخلیق کو فضیلت سے نوازتا ہے۔ تنقیدی صلاحیت کے اس رول سے پروفیسر کلیم الدین احمد واقف نہیں تھے، یہ کہنے کی جرأت نا چیز کر نہیں سکتا۔ ہوسکتا ہے اس کا ذکر انہوں نے کہیں نہ کہیں کیا ہو۔ انگریزی ادب کی دنیا میں انیسویں صدی کے دوران اس کا کافی چرچا ہو چکا تھا اور پروفیسر کلیم الدین احمد انگریزی ادب کے ہر نشیب و فراز سے واقف تھے۔ انیسویں صدی کے آخری حصے میں میتھیو آرنلڈ نے ''ہومر'' کا ترجمہ پیش کرتے وقت اظہارِ خیال کرتے ہوئے انگلستان میں تنقیدی صلاحیت کی کمی کا اعلان کیا۔ پہلے انہوں نے یہ بتایا کہ تنقید صرف ادبی دنیا تک محدود نہیں بلکہ معلومات کی تمام شاخیں، فلسفہ، دینیات، تاریخ، سماجی علوم، آرٹ، سائنس وغیرہ سب کے سب اس کے دائرے کے اندر ہیں اور انہوں نے یہ لکھا کہ فرانس، جرمنی اور یورپ کے دیگر تمام ممالک میں تنقیدی صلاحیت ہر میدان میں بخوبی کار فرما ہے لیکن انگلستان میں اس کی نمایاں کمی ہے۔ انہوں نے اس کمی کو یوں پیش کیا ہے:

سب سے آخری چیز جس کی امید اور تلاش لے کر کوئی انگلستان کی طرف یا انگریزی ادب کی طرف رخ کرے گا وہ ہے تنقید۔

یعنی تنقید ایک ایسی چیز ہے جو انگریزی ادب میں نہیں ملتی۔ اگر ملتی بھی ہے تو بہت کم جس سے کوئی استفادہ کر نہیں سکتا۔ اسی طرح میتھیو آرنلڈ کے دور یعنی دورِ وکٹوریہ (victoria age) کے بعد بیسویں صدی میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے بھی اردو ادب میں تنقید کی کمی اور کمزوری کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا ''اردو ادب میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے یہ اقلیدس کا خیالی نکتہ یا معشوق کی موہوم کمر ہے''۔

میتھیو آرنلڈ ہوں یا ٹی ایس ایلیٹ، الطاف حسین حالی ہوں یا کلیم الدین احمد یا سرسید احمد یہ وہ دانشور، قابل قدر اور قابل ذکر ہستیاں ہیں جو اپنے ملک وقوم کی تمام حالت پر تنقیدی نظر رکھتے تھے اور اپنی قوم کے اندر جس چیز کی کمی دیکھتے تھے اسے دور کرنے کی کوشش کرتے تھے لیکن رعایت پسندوں کے لئے یہ بات گراں گزرتی رہی ہے کہ کوئی کسی کمی کا ذکر کرے یا کوئی نئی تجویز کو پیش کرے۔ جس طرح کلیم الدین احمد کے خلاف اردو ادب کی دنیا میں شدید ردِ عمل ہوا اسی طرح انگریزی ادب کے حامیوں نے انگلستان میں میتھیو آرنلڈ کے خلاف خوب شور مچایا۔ اردو ادب میں ابھی بھی محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، کلیم الدین احمد اور سرسید احمد جیسی شخصیتوں کے خلاف آواز اٹھائی جاتی رہی ہے۔ حال ہی میں شکیل دسنوی نے اپنے مضمون ''ضربِ کلیم اور ادبی دہشت گردی کی روایت'' میں کلیم الدین احمدی کی تنقیدی ضرب کو دہشت گردی قرار دیا ہے کیوں کہ اس کی وجہ سے بقول ان کے ادب میں دہشت گردی کی روایت کو فروغ حاصل ہوا۔ البتہ جس کو غزل سے بے حد لگاؤ ہو اور کوئی غزل کو برا بھلا کہے ''نیم وحشی'' کہے تو اسے ضرور تکلیف ہوگی۔ ورنہ اگر سنجیدگی کے ساتھ ان لفظوں کے معنی پر غور کیا جائے تو غزل کے لئے ''نیم وحشی'' کا لفظ بہت زیادہ غیر موزوں نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد کا یہ تنقیدی ضرب کسی دشمن یا دہشت گرد کا حملہ نہیں ہے بلکہ کسی خیر اندیش رہنما کا خواب غفلت سے نہ جاگنے والے کو جھنجھوڑ کر جگانے کی ادا ہے۔ اگر ایسے لفظ کے استعمال سے کسی کے دل کو تکلیف ہوتی ہے تو یہ جذباتی ردِ عمل دراصل ذاتی پسند اور ناپسند پر مبنی ہے۔

صحیح معنوں میں تنقید کیا ہے اس سلسلے میں کافی شور و غل کے باوجود کافی غور و تدبر

کے بعد بھی ہماری تنقیدی صلاحیت عامیوں کے انہیں بے بصیرانہ جملوں تک محدود رہی کہ ''بس مجھے یہ پسند ہے'' ''بس مجھے یہ ناپسند ہے'' مثال کے طور پر غزل ہی کو لیجیے۔ غزل اس لئے کہ اردو میں عرصہ دراز تک ادب کے معنی شاعری اور شاعری کے معنی غزل، یہی سمجھا جا تا رہا۔ اس غزل کو ناپسند کرنے والوں نے کیا کہا ہے اور پسند کرنے والوں نے کیا کہا ہے۔ ان دونوں کے موازنہ کرنے سے پتہ چل جاتا ہے کہ ہماری تنقید نگاری کہاں تک ذاتی پسند اور ناپسند کا اظہار ہے اور کہاں تک ادب فہمی کا مظاہرہ ہے۔ محمد حسین آزاد نے غزل کو اور اس کے جذبات اور تصورات کو ''چبایا ہوا لقمہ'' کہا۔ حالی نے اس کے دائرے کو محدود بتاتے ہوئے اسے تیلی کے بیل کا چکر کہا اور کلیم الدین احمد نے اسے نیم وحشی صنفِ سخن قرار دیا اور حال ہی میں سید علی ظہیر نے جنہیں افتخار امام صدیقی نے جدید اردو نظم کا آرکیٹیکٹ کہا ہے (شاعر۔ جنوری ۲۰۱۲ء) غزل کو تصنع آمیز اور بے روح بتاتے ہوئے اس کے لئے ''مردہ'' لفظ کا استعمال کیا ہے اور مردہ غزلیں کہہ کر مشاعروں میں داد لینے والوں پر اپنی بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ دوسری طرف غزل کے شیدائیوں کا یہ دعویٰ ہے کہ غزل ہماری شاعری کی آبرو ہے، ہماری صدیوں کی تہذیبی روایت ہے۔ یہ ایک مکمل ترین عالمی سطح کی صنفِ سخن ہے۔ اس کی مخالفت کرنے والے کم بصیرت والے لوگوں میں سے ہیں جن کے تنقیدی اصول باہر سے مستعار ہیں۔ یہ مغرب پرست ہیں۔ شائقین اور ادب کے ذوق ومزاج کو مجروح کرنے والے ہیں آپ جو کہتے ہیں کہتے رہیئے۔ ''مجھے تو بس یہ پسند ہے'' افسوس صد افسوس ہماری تنقیدی صلاحیت یعنی اچھے برے یا حق وباطل کے درمیان تمیز کرنے کی صلاحیت، اکثر وبیشتر کسی قابل فہم جبلت کے زیر اثر ذاتی پسند اور ناپسند کی سطح سے آگے بڑھ نہیں پائی۔ ''زندگی اور ادب میں اس کی (تنقید کی) نشوونما کا جو حال ہے اس کو مشکل ہی سے تسلی بخش کہا جاسکتا ہے۔'' لیکن پھر بھی صحیح معنوں میں معیاری تنقید کو ذاتی پسند اور ناپسند کی سطح سے بلند کر کے اسے غیر شخصی اور معروضی نوعیت دے کر ہمہ گیری بخشی جا سکتی ہے۔ یہی نظریہ میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کا بھی تھا اور کلیم الدین احمد کا بھی۔ بقولِ کلیم الدین احمد جو صحیح معنوں میں نقاد ہوتا ہے وہ تمام ادیبوں اور تخلیق کاروں کے تجربوں کی قدر وقیمت کا اندازہ کرتا ہے اور اس سلسلے میں اپنے ذاتی خیالات، جذبات ورجحانات کو وقتی

طور پر بھول جاتا ہے۔ اردو نقاد میں یہ اوصاف نہیں ملتے۔ ہر شخص اپنی پسند یا نفرت کا اظہار کرتا ہے اور بزعمِ خود ایک جلیل القدر نقاد بن بیٹھتا ہے۔

اب اس جدید ردعمل پر غور کرنا ہے جو انگریزی ادب کی دنیا میں آرنلڈ کے خلاف ہوا اور اردو ادب کی دنیا میں کلیم الدین احمد کے خلاف ہوا۔ ان دونوں ردعمل میں فرق تھا۔ کلیم الدین احمد کے خلاف ردِعمل یہ ہوا کہ ان کی تنقید تقلیدی ہے۔ ان کے تمام تنقیدی اصول مغرب سے مستعار ہیں جنہیں موصوف نے مشرقی ادب پر منطبق کر کے مشرقی ادب کے وقار کو مجروح کیا۔ یہ ان کے احساسِ کمتری کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے اردو ادب کو کمتر اور مغربی ادب کو بہتر جانا اور کاسۂ طلب لے کر انگریزی ادب کی چوکھٹ پر حاضر ہو گئے۔ یہاں یہ بتانا ضروری ہے کہ ہماری ادبی دنیا میں ایک عام غلط فہمی یہ ہے کہ انگریزی پڑھنے والے اردوداں تھوڑی بہت انگریزی پڑھنے کے بعد بے جا فخر کے ساتھ اپنے مقامی ادب کو کمتر بتانے میں ناز کرتے ہیں۔ لیکن یہاں تو یہ پتہ چلا کہ جو انگریزی ادب سے واقف ہیں انہیں یہ خبر ہے کہ تنقیدی صلاحیت کے میدان میں انگریزی خود کمزور ہے اور غریب ہے۔ آرنلڈ نے صاف بتا دیا کہ تنقیدی دولت حاصل کرنے کی امید میں کبھی کوئی کاسۂ طلب لے کر انگریزی ادب کے دروازے پر آنا نہیں چاہیے گا۔ کلیم الدین احمد نے انگریزی ادب کی چوکھٹ سے تنقیدی دولت کی بھیک لے کر اردو ادب کی کمی اور کمزوری کا ذکر نہیں کیا بلکہ خود اردو ادب اور اس کی تنقید کا مطالعہ کر کے اس کی کمی اور کمزوری کا ذکر کیا ہے مثلاً جب کلیم الدین احمد نے محمد حسین آزاد کی کتاب ''آبِ حیات'' میں ذوقؔ کی تعریف میں لکھے گئے مبالغہ آمیز لفظوں کو پڑھا اور معرکۂ چکبست اور شررؔ کے سلسلے میں شرر کی مذمت میں لکھے گئے لفظوں کا مطالعہ کیا تو صحیح تنقید کیا ہونی چاہیئے یہ بتاتے ہوئے انہوں نے کہا:

''اس تعریف اور صحیح تنقید میں مشرقین کا فرق ہے۔ اگر ذوقؔ اس تاج کے مستحق ہوتے تو بھی رنگین مرصع اور چمکیلا بیان تنقید کی زبان سے بہت پرے ہے۔ آزادؔ نے حقِ شاگردی ادا کیا، تنقید نہیں پیش کی''۔

یہی حال انگریزی تنقید کا بھی تھا کوئی ٹوری tory پارٹی کا شیدائی تھا تو کوئی

whig پارٹی کا۔ کوئی Catholic تھا تو کوئی Protestant تھا۔ سب اپنی اپنی پسند اور عقیدے کا اظہار کر رہے تھے۔ اب ذرا سوچیے اور بتائیے کہ کلیم الدین احمد نے مغرب سے مستعار کسی تنقیدی اصول کو یہاں لاگو کیا یا اپنی ہی زبان میں لکھی گئی ادبی کتابوں کو پڑھ کر یہ بات کہی۔ دراصل یہ سب بہانا ہے ہماری ادبی دنیا کے رعایت پسندوں کا، جب کسی کی کوئی بات انہیں پسند نہیں آئی یا ان کی صدیوں پرانی روایت سے ٹکرائی تو اس کو مغرب پرست کہنے لگتے ہیں اور اس کی باتوں کو باہر سے مستعار باتیں بتاتے ہیں۔ ''اگر غیر زبان یا غیر تہذیب سے لائے ہوئے اسالیب واصناف کی مقبولیت'' بقولِ شمس الرحمٰن فاروقی ''غیر ممکن ہوتی تو ناولوں اور افسانوں کی مقبولیت بھی ناممکن ہوتی۔'' کیوں کہ ڈپٹی نذیر احمد نے انگریزی ناولوں کو اردو کا روپ دے کر ہمارے یہاں ناول اور پھر مختصر افسانوں کے صنف کو قائم کیا۔ کیا یہ ہمارے لئے اچھی بات نہیں ہوئی کہ ہم اردو شاعری اور غزل گوئی کی محدود دنیا سے باہر نکل سکے اور ''تیلی کے بیل'' نہیں رہے جو ایک محدود دائرے میں چکر کاٹتے رہتے ہیں البتہ جب یہ روایت پسند قلم کار خود کوئی مضمون لکھنے بیٹھتے ہیں تو انگریزی یا مغربی زبان کے قلم کاروں کے ایک دو نام یا ان کا کوئی حوالہ دے کر یہ گمان رکھتے ہیں اور یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ ان کے مضمون کا معیار بلند ہے اور وہ بھی انگریزی جانتے ہیں۔ یہ رہا کلیم الدین احمد کے خلاف ردِ عمل کا معاملہ جن کی ہر بات کو مغرب سے مستعار کہا گیا۔

لیکن میتھیو آرنلڈ کے خلاف جو ردِ عمل ہوا وہ مختلف تھا۔ آرنلڈ سے کون یہ کیسے کہتا کہ اس کی تنقید مغرب سے مستعار تھی۔ وہ تو خود مغربی دنیا کا ایک کامیاب تخلیق کار اور تنقید نگار تھا۔ آرنلڈ کے خلاف جو بات کہی گئی وہ یہ تھی کہ آرنلڈ نے تنقید کو بے جا اہمیت دے ڈالی جب کہ تخلیق کے بالمقابل تنقید ایک ادنیٰ اور کمتر درجے کی چیز ہے۔ تخلیق کو تنقید پر افضلیت حاصل ہے۔ انگریزی ادب کے طرف داروں نے یہ دعویٰ کیا کہ انگریزی ادب بڑے بڑے تخلیق کاروں کی تخلیقات سے بھرپور ہے اگر ان کے یہاں تنقید کی کمی ہے تو اسے انہیں کوئی پرواہ نہیں۔ یہ بات سچ ہے کہ آرنلڈ کے دورِ وکٹوریہ سے پہلے کا دور انگریزی ادب کا ایک مشہور دور تھا جسے رومنٹیک دور romantic age کہا جاتا ہے اور انیسویں صدی کے

اس دور میں انگریزی ادب کے نامور شعراء Wordsworth, Shelly, Byron, Keats Coleridge وغیرہ نے اپنے تخلیقی کارناموں سے انگریزی ادب کو مالا مال کیا تھا۔ ان تخلیق کاروں کی موجودگی کا حوالہ دیتے ہوئے اور تنقید کو غیر ضروری بتاتے ہوئے آرنلڈ کی مذمت کی گئی۔ اس کے جواب میں آرنلڈ نے اپنے مضمون Function of the Criticism at the Present Time میں جو کچھ کہا اور سمجھایا وہی دراصل ہمارا موضوعِ بحث ہے۔ آرنلڈ کے جواب کو غور سے مطالعہ کرنے کے بعد تنقیدی معلومات کے سلسلے میں تین اہم باتیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔ (۱) صحیح تنقید کو ان عیب دار تنقیدوں اور تبصروں سے الگ کرنا ہے جن کو پڑھ کر Wordsworth نے تنقید نگاری کو ''نا قابلِ تعریف غیر صالح مشغلہ'' کہا تھا۔ (۲) دوسری بات یہ کہ تخلیق اور تنقید کو ایک دوسرے سے جدا نہیں سمجھنا ہے اور (۳) تیسری بات یہ ہے کہ تخلیقی عمل اور تنقیدی عمل ایسے نہیں کہ ایک کا کام ختم ہوتا ہے تو دوسرے کا کام شروع ہوتا ہے بلکہ تخلیقی عمل کے دوران ہی تنقیدی اور تخلیقی صلاحیتیں گھل مل کر کام کرتی ہیں۔ یہ گھل مل کر کام کرنا خود بخود فطری طور پر وجود میں آتا ہے اور تخلیق کا معیار بلند ہوتا جاتا ہے۔ ہماری بحث اسی تیسری بات پر مرکوز ہے۔

آرنلڈ نے وضاحت کے ساتھ مثال دیتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ ایک ادیب جن موضوعات پر کام کرتا ہے وہ ہیں انسان، انسان کی زندگی اور یہ دنیا جہاں یہ زندگی بسر کی جاتی ہے وغیرہ۔ اگر ادیب ان باتوں کو ٹھیک سے سمجھا نہ ہو، ان چیزوں کے بارے میں اس کی معلومات صحیح اور مکمل نہ ہوں اور زندگی کے واقعات، حادثات اور تجربات کو انتخاب کرنے اور انہیں ترتیب دینے میں تنقیدی صلاحیت کو استعمال نہ کرسکا ہو تو وہ کس طرح کا ادبی کارنامہ پیش کرسکے گا اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے وہ ضرور غیر تشفی بخش ہوگا۔ صرف ادب کے میدان میں نہیں بلکہ جیسا آرنلڈ نے بتایا کہ ہر شعبہ میں مثلاً فلسفہ، تاریخ، دینیات، سماجی علوم، آرٹ، سائنس، وغیرہ ہر جگہ کامل ترین علم و عقل سمجھ داری اور تنقیدی شعور کی ضرورت ہے۔ آرنلڈ نے انگلستان میں اس کی کمی بڑی شدت سے محسوس کی اور یہ بھی بتایا کہ اس کا برا اثر وہاں کے ادبی تخلیق کاروں کی تخلیقات پر بھی پڑا۔ اس کی مثال دیتے ہوئے آرنلڈ نے یہ

بتایا کہ انگلستان کا رومانی شاعر بائرن اور جرمنی کا نامور شاعر گوئیٹے دونوں ایک ہی طرح کی شاعرانہ تخلیقی صلاحیت کے حامل تھے لیکن انسان اور انسان کی زندگی کے بارے میں معلومات کا دونوں کے درمیان بہت بڑا فرق تھا۔ گوئیٹے اس میدان میں Byron سے کافی بہتر تھا اور کافی آگے تھا۔ جس کی وجہ سے گوئیٹے کی تخلیقات اعلیٰ ثابت ہوئیں۔ جب کہ Byron اپنی خوبصورت شاعری کی باوجود بقول آرنلڈ ''کھوکھلا'' ثابت ہوا۔ ایلیٹ نے بھی Byron کے بارے میں یہی کہا کہ بہت بڑی صلاحیت بہت چھوٹے موضوعات پر برباد ہوگئی۔ اسی طرح رومانی دور کے دیگر نامور شعراء جن پر انگریزی ادب کے حامیوں کو بڑا ناز ہے اعلیٰ معیار کے تخلیق کار بن نہ سکے۔ P.B.Shelly کو ایک بڑا انقلابی شاعر سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اس کے تخلیل کی دنیا میں بے ترتیبی ہے، کوئی تسلسل نہیں جسے غور کرنے پر بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ اسی طرح Wordsworth جس کی روحانیت اور گہرائی کا بہت چرچا ہے بقول آرنلڈ ایک نامکمل شاعر ہے جس کسی نے بھی ان مشہور رومانی شعرا کا مطالعہ کیا ہے وہ آرنلڈ کے ان تمام تنقیدی نکتوں کو سمجھ سکتا ہے۔

Wordsworth جیسے شاعر کو نامکمل کہنا ایک چونکا دینے والی بات لگتی ہے۔ کسی معلومات کا چاہے وہ فلسفہ ہو یا تاریخ علم و ادب ہو یا دینیات، نامکمل ہونا ایک بہت بڑی کمی ہے۔ اسی لئے اسلامی دینیات میں ''الیوم اکملت لکم دینکم'' والی قرآنی آیت کی بڑی اہمیت ہے جہاں خدا یہ اعلان کرتا ہے ''میں نے آج تمہارے لئے دین کو مکمل کر دیا اور اپنی نعمت کو تمام کر دیا۔ کسی چیز کو کامل پانا گویا خدا کی نعمت کو حاصل کرنا ہے۔ ان ہی الفاظ ''مکمل'' اور ''نامکمل'' کے سلسلے میں ایک مختصر ڈراما یا یک بابی ڈرامہ کی یاد آرہی ہے۔ جس کا عنوان ہے (The two corporals) اس مختصر ڈرامے میں ڈراما نگار تصور کی دنیا میں Hitler اور Nepleon کی ملاقات اور ان کے درمیان ہونے والی باتیں پیش کرتا ہے۔ ایک دفعہ ہٹلر ساری دنیا کو فتح کرنے کا حوصلہ لے کر نپولین سے ملنے اس کی قبر پر پہنچا اور اس کی روح سے ملاقات کی۔ ہٹلر نے نپولین سے کہا کہ تمہاری طرح میں بھی ساری دنیا کو فتح کرنے کا حوصلہ رکھتا ہوں اور اپنی حوصلہ افزائی کے لئے تمہارے پاس آیا ہوں۔ یہ سن کر نپولین نے

کہا "میں نے سنا تھا کہ تمہاری تعلیم نامکمل ہے۔ اب مجھے یقین ہو گیا کہ واقعی یہ نامکمل ہے" یہ سن کر ہٹلر نے پوچھا آپ نے یہ کیسے جانا کہ میری تعلیم نامکمل ہے۔ نپولین نے ہٹلر کو یہ جواب دیا کہ تم میری ابتدا کی فتوحات سے متاثر ہوئے اور تمہاری حوصلہ افزائی ہوئی۔ میرا حشر کیا ہوا اور آخر میں مجھے کیسی شکست ملی۔ اس سے تم نے سبق حاصل نہیں کیا۔" اس سے پتہ چل جاتا ہے کہ تاریخ اور تاریخی واقعات پر غور کرنا اور اس پر تنقیدی نظر رکھتے ہوئے اسے مکمل طور سے سمجھنا کتنا ضروری اور مفید ہے۔ اس کی کمی کی وجہ سے خود اپنے لیے بھی اور پوری انسانی تہذیب کے لئے بھی ہٹلر کتنا خطرناک ثابت ہوا۔ اسی طرح اگر Wordsworth نے اپنی تنقیدی صلاحیت کو استعمال کرتے ہوئے اپنے تمام تجربات (خصوصاً روحانی تجربات) کو پیش کیا ہوتا تو کسی نقاد کو انہیں نامکمل کہنے کا موقع نہیں ملتا۔ اگر ہم اپنی ادبی دنیا کو خوبصورت، دلچسپ صحت مند اور صالح بنانا چاہتے ہیں یا بالفاظ دیگر اگر ہم اسے حتی الامکان اعتبار سے مکمل بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں صبر اور سمجھداری کے ساتھ یہ دیکھنا ہوگا کہ کس طرح ادبی دنیا ہماری تنقیدی اور تخلیقی صلاحیتوں کے مابین خود بخود ابھرنے والے حسین امتزاج کا نتیجہ بنتی ہے۔

............☆☆☆............

☆......ڈاکٹر محمد مستمر

# اردو افسانوں میں نفسیاتی پہلو: منظر پسِ منظر

نفسیات کا تعلق ذہن و دماغ سے ہے۔ یعنی یہ ایک ذہنی علم ہے اور ذہنی علم ہونے کے موجب اس کا منفی یا مثبت اثر کسی نہ کسی صورت میں علم کے ہر شعبہ پر پڑتا ہے۔ چنانچہ ہم اس کی اہمیت وافادیت کو کسی بھی طور سے نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں۔ اس سے قبل ہم نفسیات کی اہمیت وافادیت کو اجاگر کریں یہ بات غور طلب ہے کہ فرائڈ سے پہلے انسان کا مطالعہ کرنے والوں میں ماہرینِ اعصاب، ماہرینِ نفسیات اور نفسی نباض شامل نہ تھے۔ بہر کیف فرائڈ کے بعد اس طرف کافی توجہ دی جانے لگی۔ گو ایڈلر، یونگ، وارن، ڈریور ہابس، لاک، ہاٹلے، تھمائر، کوفکا، کوہلر، بینے، سائمن، میکڈوگلی، مور گیئس دی سادے، اریکبرے، واٹسن، جیمس لانگے ،سرکھائم، کولے، گال سپرزیم، جی ایچ میڈ، ہیڈن، ہیرنگ اور دیگر ماہرین نے اپنے اپنے نظریات سے علمِ نفسیات کی اہمیت کو متعارف کرایا۔

آج ہم بلا تامل وتردد یہ کہہ سکتے ہیں کہ جیسے جیسے سائنس نے ترقی کی ہے علمِ نفسیات نے بھی بہت سے علوم وفنون کو متاثر کیا ہے۔ انسان نے اپنے ابتدائی دور میں پہلے علامتوں، اشاروں سے کام لیا جس میں سب سے پہلے اس کی ارتقائی منزل میں باہمی حرکات وسکنات اور اعمال وافعال ہی شامل تھے کہ وہ ایک دوسرے کی باتوں اور اغراض و مقاصد کو سمجھتے تھے۔

چنانچہ انسان کے بننے اور سنورنے اور مہذب ہونے میں صدیاں گزر گئیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ انسان کی سائیکی اور نفسیاتی پہلوؤں کو سمجھنے میں سب سے پہلے پیغمبروں اور

اوتاروں کا دخل رہا ہے۔ آسمانی کتابوں، صحیفوں، ویدوں اور شاستروں میں بھی تحلیلِ نفسی کے پیچ وخم کے مکتبہ فکر کو مختلف انداز، پند و نصیحت، علامتوں اور کنایوں سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حتیٰ کہ نفس یا ذہن سے متعلق وہ تمام نظریات مل جاتے ہیں جن کی بنیاد فرائڈ نے ڈالی یا دوسرے ماہرینِ نفسیات نے اپنے نظریات قائم کئے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہم نے مذہبی کتابوں کو نفسیاتی تناظر میں فرائڈ یا دوسرے ماہرینِ نفسیات سے قبل دیکھنے یا سمجھنے کی کوشش نہیں کی اور ان کتب سے استفادہ نہیں کیا۔ دوسری وجہ یہ رہی کہ جیسا کہ کپلنگ نے کہا تھا مشرق، مشرق ہے اور مغرب، مغرب ہے یعنی انسان کے پاس ترسیل و ابلاغ اور آمد و رفت کے وسائل کا فقدان تھا جس کے باعث ایک ملک دوسرے ملک سے، ایک تاریخ دوسری تاریخ سے، ایک تہذیب و ثقافت دوسری تہذیب و ثقافت، رسم و رواج، رہن سہن، ادب اور دیگر علوم و فنون سے واقف نہیں تھے۔ نفسیات کو جس وسعت و معنویت کے ساتھ سمجھنا چاہیئے تھا، اس کی ضرورت نہ سمجھی اور یہ فلسفہ کا ہی ایک حصہ بنا رہا لیکن اب نفسیات کو سائنس کی ایک الگ شاخ کے طور سے جانا جاتا ہے۔

سب سے پہلے نفسیات کو سائنسی نقطہ نظر سے سمجھنے والوں میں فرائڈ کا نام پیش پیش ہے۔ اس نے نفسیات اور انسانی ذہن کو منطقی پہلو سے پیش کیا اور اپنے نظریات دنیا کے سامنے پیش کئے۔ اس نے اپنی سب سے پہلی تخلیق Studies in Hystyria میں تحلیلِ نفسی سے متعلق نظریات پیش کئے۔ اس کتاب کی سب سے دلچسپ بات یہ رہی کہ اس نے تحلیلِ نفسی کے پہلوؤں اور نکات کو ادب کے تناظر میں پہچاننے کی سعی کی۔ گو جیسے ہی نفسیاتی دبستان قائم ہوا اور فرائڈ کے دیکھتے دیکھتے مغرب کے ساتھ مشرقی اور بالخصوص اردو نقادوں نے بھی ادب اور نفسیات کے باہمی رشتہ اور تطبیق کے پیشِ نظر نفسیاتی تنقید کی بنیاد ڈالی، تو اردو ادب میں بھی غالب، میر، اقبال جیسے شاعروں کے کلام کو نفسیاتی رو سے سمجھنے اور کھنگالنے کی سعی پیہم کی جانے لگی۔

فرائڈ کی تحلیل نفسی میں میراجی کو اہم مقام حاصل ہے۔ ''اس نظم میں'' ان کے نفسیاتی رجحان اور اس مکتبہ فکر سے وابستہ ادب اور نفسیات کے باہمی رشتے کو سمجھنے میں مدد

ملتی ہے۔ میرا جی سے پہلے شبلی کا ایک مضمون "ہمارے شاعروں کی نفسیات" نفسیاتی پہلوؤں کی غمازی کرتا ہے۔ بعد ازاں مرزا ہادی رسوا نے ادب کو تحلیلِ نفسی کے تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی ایک دور وہ آیا جب ہمارے نقادوں نے اردو شاعری، اردو ادب جمالیاتی، تأثراتی اور رومانی حد بندیوں سے نکل کر نفسیاتی رو سے سمجھنے کی کوشش کی اور یہ پتہ لگانے کی سعی کی کہ کن حالات اور وجوہ کے تحت فن پارے کی تخلیق ہوئی اور کون سے لاشعوری محرکات تخلیق کا سبب بنے۔ نیز لاشعوری تہہ میں وہ کون سے عناصر کارفرما تھے جو تخلیقی ظہور میں ممد ثابت ہوئے۔ چنانچہ اردو نقاد نفسیاتی دبستان میں اپنی جولانیاں دکھانے لگے۔ اس طرح ریاض احمد نے تنقید کا نفسیاتی دبستان، شبیہ الحسن نے غزل اور لاشعور، دیوندر اسر نے ادب اور نفسیات، شکیل الرحمان نے نفسیات اور شعور، تنقیدی شعور، لکھ کر ادب کو نفسیات سے ہم آہنگ کیا۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے نفسیات اور ادب کے باہمی رشتہ کو استوار کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ انہوں نے نفسیات اور ادب کے حوالے سے بہت لکھا ہے جس میں ان کی بے لاگ اور اچھوتی تحریریں ادب اور نفسیات کے باہمی رشتہ میں مطابقت ہی پیدا نہیں کرتیں بلکہ ان کی تخلیقات ایسے نفسی و جنسی گوشوں اور پہلوؤں کو محیط ہیں جن کا تعلق انسانی زندگی و ادب سے مساوی ہے۔ ان کی نفسیاتی کتابوں میں اقبالؔ کا نفسیاتی مطالعہ، ادب اور لاشعور، اقبالؔ اور ہمارے فکری رویئے، تخلیق اور لاشعوری محرکات، اور شعور و لاشعور کا شاعر غالبؔ شامل ہیں۔

اُردو افسانے نے ۱۹۰۳ء سے لے کر تا حال تک کا ایک طویل سفر طے کیا ہے۔ اس دراز سفر میں افسانے کے میدان میں بہت سے رجحانات اور تحریکات نے جنم لیا اور ان رجحانوں اور تحریکوں کے زیرِ اثر افسانے کے فن نے بہت سی کروٹیں لیں، بہت سے موضوعات کو اپنے یہاں جگہ دی تو دوسری تحریکوں اور رجحانوں کے تحت کچھ باتوں کا انحراف بھی کیا۔ چنانچہ "انحراف اور اعتراف" کے اس سلسلے کو ہم مختلف ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا دور ۱۹۰۳ء سے شروع ہو کر ۱۹۳۶ء تک کا احاطہ کرتا ہے۔ اس دور کے افسانہ نگاروں میں علامہ راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوشؔ اور منشی پریم چند کے نام آتے

ہیں۔ان چاروں لکھنے والوں کے ساتھ ہی علی عباس حسینی، علامہ نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری، اعظم کریوی کے نام اہم ہیں۔ان کے بعد ۱۹۳۶ء تک بہت سے افسانہ نگار افقِ افسانہ پر نئی تنویر اور مختلف النوع خیالات و موضوعات لے کر نمودار ہوئے۔محمد علی ردلوی، عزیز احمد، حجاب امتیاز علی، قاضی عبدالغفار، کوثر چاند پوری، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اپندر ناتھ اشک، اختر انصاری، اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، رشید جہاں، محمود ظفر، احمد علی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس اور صالحہ عابد حسین کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

علامہ راشد الخیری جنہیں مصورِ غم کہا جاتا ہے، انہوں نے مسلم سماج اور معاشرے کی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھا۔ان کی تحریریں اور افسانے غم میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔وہ معاشرے اور سماج کے نفسیاتی پیچ وخم کو اپنے افسانے کا موضوع بناتے ہیں جن میں عبرت کا پہلو پنہاں ہوتا ہے۔بدنصیب کا لال، سجدۂ ندامت، تفسیرِ محبت، فرشتہ بیوی اور مامتا وغیرہ اسی نوع کے افسانوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔

منشی پریم چند نے لاتعداد افسانے لکھے۔ان کے زیادہ تر افسانوں میں دیہات اور سماج کی ترجمانی ملتی ہے۔انہوں نے غریب، مزدور اور افلاس میں اپنے موضوعات تلاش کیے مگر سماجی نفسیات کے ساتھ ان کے یہاں جنسی اور رومانی جذبہ بھی کارفرما ہے۔'دنئی بیوی' اسی طرح کا افسانہ ہے۔اسی کے ساتھ انہوں نے اپنے افسانوں میں بچوں کی سماجی اور نفسیاتی کیفیت کو بھی بحسن وخوبی پیش کیا ہے۔عید گاہ، نادان دوست، بڑے بھائی صاحب، بوڑھی کاکی، حجِ اکبر، قزاقی وغیرہ اسی نوع کی کہانیاں ہیں۔

منشی پریم چند کے ہم عصروں میں سجاد حیدر یلدرم کا نام آتا ہے۔ان کے افسانوں میں رومان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔مولانا صلاح الدین احمد ان کو بنیادی طور پر افسانہ نگار نہیں مانتے۔وہ کہتے ہیں کہ سجاد حیدر یلدرم کو افسانے کا تارو پود تیار کرنا ہی نہیں آتا تھا لیکن ان کی انشا پردازی میں رومانیت پنہاں ہے جس میں نفسی قوتیں کارفرما نظر آتی ہیں، جس سے جذبات میں ہلچل پیدا ہوتی رہتی ہے۔سجاد حیدر نے ترکی ادب سے استفادہ کیا اور یہ رنگ ان کے طبع زاد افسانوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔انہوں نے وادیٔ

خیالات کا بائیکاٹ کیا۔ ان کے یہاں رومانیت کی فضا اس درجہ چھائی رہتی ہے کہ حقیقت سے فنکار کا رشتہ ہٹتا چلا جاتا ہے۔ وہ حقیقت کے بجائے سرریلزم کی طرف اپنے قلم کو موڑنا پسند کرتے ہیں۔

سلطان حیدر جوش نے سجاد حیدر کی قائم کردہ بنیادوں پر اپنے تخیل اور فکر کو افسانوی رنگ دیا مگر ان کے یہاں کسی طرح کا کوئی خاص نفسیاتی رجحان نظر نہیں آتا۔

بعدازاں علی عباس حسینی ایک مخصوص رنگ و آہنگ لے کر افسانے کے افق پر نمودار ہوتے ہیں۔ وہ افسانہ کہنا اور لکھنے کے فن سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کی افسانہ طرازی میں ایک خاص اسلوب اور لفظوں کا انتخاب ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں جنسی قوتوں سے زیادہ نفسی قوتوں کو جگہ دینا مناسب سمجھتے ہیں۔ ان کے بلیغ اشارے میں مشرقی وضع داری اور حد بندی کی ایک پاک نفسیاتی فضا قائم رہتی ہے۔ باسی پھول (حصہ اول)، باسی پھول (حصہ دوم)، طمانچہ، آئی سی ایس، بٹی اور گونگا ہری وغیرہ افسانے اسی طرز و فکر کی غمازی کرتے ہیں۔ جبکہ رفیقِ تنہائی اور میلہ گھومنی جنسی آسودگی جیسے عناصر کو پیش کرتے ہیں۔

نیاز فتح پوری نے اگرچہ تاریخی حقائق و واقعات سے وابستہ اچھے افسانے تحریر کئے لیکن نفسیاتی پہلو سے ان کے افسانے بے نیاز ہیں۔ مجنوں گورکھ پوری کا بھی یہی حال ہے مگر محبت اور رومان جوان کے افسانوں کا فلسفہ ہے داخلیت کے طور پر اس طرح پیش کیا ہے کہ نفسی قوت کا عنصر در آجاتا ہے۔ جس میں درد و غم کا طوفان پنہاں ہوتا ہے۔ انور سدید کے مطابق ''مجنوں گورکھ پوری کے افسانوں میں محبت کا افلاطونی زاویہ نمایاں ہے۔ زندگی غم کی آماج گاہ ہے۔'' عزیز احمد کی افسانہ نویسی ایک الگ ہی طرح کی دستک دیتی ہے۔ انہوں نے اپنے بہت سے افسانوں میں محبت و حقیقت کی وہ رنگ آمیزی کی ہے کہ جس میں جنسی ہیجانات اور ارتقائے شہوانیت کے عنصر تحلیل ہوتے ہیں۔ رقصِ ناتمام اور خطرناک پگڈنڈی جیسے افسانوں میں یہ اوصاف نظر آتے ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں نفسیاتی رجحان کا غلبہ نظر آتا ہے۔ ان کے افسانوں کے کردار محبت اور پیار کی رہگزاروں میں مشرقی رواداری اور قدروں کی بجائے جنسی آسودگی حاصل کرنا چاہتے ہیں لیکن وہ اپنی افسانویت کو فحش نگاری سے بچا لیتے ہیں۔

سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری سے لے کر اس دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں بنیادی طور سے رومانی فضا چھائی ہوئی نظر آتی ہے اور اس رومانیت میں نفسی قوتیں ضم ہوتی چلی گئی ہیں۔ قاضی عبدالغفار ایک منجھے ہوئے فنکار نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں خیال کی رو کے ساتھ فلسفہ بھی پیش کرتے ہیں اور دونوں کے امتزاج سے ایک الگ طرح کی رومانیت ابھر کر سامنے آتی ہے لیکن ان کی اس رومانیت میں خواہش کا جذبہ دب کر مفقود ہو جاتا ہے۔

اعظم کریوی نے بھی منشی پریم چند کی قائم کردہ بنیادوں پر اپنے افسانوں کی عمارت قائم کی۔ انہوں نے دیہی زندگی کے ساتھ ساتھ بلدیاتی زندگی سے بھی اپنے افسانوں کے تار و پود تیار کیے جس کی وجہ سے ان کے یہاں دونوں طبقوں کی زندگی کی پیچیدگیاں اور نفسی مسائل ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

محمد علی ردولوی پہلے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے زندگی اور معاشرے کی دکھتی رگ پر اپنا ہاتھ رکھا۔ انہوں نے پہلی بار فرائڈ کے نظریات کو اپنے افسانوں 'تیسری جنس' اور 'گناہ کا خوف' میں پیش کیا۔ بعد میں جن جنسی مسائل، نفسیِ قوت، ارتقائے شہوانیت، لذت پرستی، خارجی و داخلی وغیرہ نفسیاتی عناصر پر سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز شیریں، ممتاز مفتی، حسن عسکری، سعید امرت، رام لعل، رشید جہاں، سجاد ظہیر اور عینی آپا وغیرہ جیسے فنکاروں نے ضرب کاری لگائی۔ ان نفسیاتی لوازمات و ضروریات کو محمد علی ردولوی نے پہلے ہی اپنے فن کی کسوٹی پر پرکھ لیا تھا۔

حجاب امتیاز علی نے حسن و عشق کی وادی میں قدم رکھ کر نفسی قوتوں کی ایک انوکھی آنچ سے ماحول اور معاشرے کے مسائل کو پیش کیا لیکن خاص کر وہ ایسی باتیں کرتی ہیں جن کا حقیقت سے واسطہ ہوتے ہوئے بھی وہ غیر حقیقی معلوم ہوتی ہیں۔ جو ماورائی سمجھی جاتی ہیں۔

ترقی پسند تحریک اردو ادب کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے جو کارنامے اور خدمات اس تحریک نے انجام دئے ان سے کسی بھی طریقے سے انحراف نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تحریک کارل مارکس اور لینن کے نظریات و خیالات کے زیرِ اثر وجود میں آئی تھی۔

جس میں انسان، انسانی زندگی، سماجی اقتصادی واشتراکی مسائل ونظریات کو پیش کیا گیا۔ اجتماعیت اور ادب برائے زندگی جس کا نصب العین تھا۔ ترقی پسندیوں نے نفسی، جنسی مسائل کے ساتھ سماجی ومعاشی نفسیات کو پیش کرنا فرضِ اولین قرار دیا۔

منٹو نے جنسی زندگی کے متعلق یہی باتیں معاشرے، سماج اور قانون کو بتانے کی سعی کی تا کہ قانون اور سماج غلیظ زندگی کو پاک وصاف بنانے میں قدم اٹھائیں۔ منٹو نے خالص جنسیات جیسے موضوع کے علاوہ فسادات پر بھی افسانے لکھے۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اس ضمن میں ان کا شاہکار افسانہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن ان کا اصل موضوع جنسیات ہی رہا اور وہ اسی میدان کے شہسوار سمجھے جاتے ہیں اور جتنا منٹو نے اس موضوع کو اپنے قلم کی زد میں لیا کسی اور نے نہیں لیا۔

عصمت چغتائی کا شمار منٹو کے ہم عصروں میں ہوتا ہے۔ منٹو کے شانہ بشانہ چلنے والا اگر کوئی فنکار ہے تو وہ عصمت چغتائی کی ذات ہے۔ چنانچہ ان کی کہانیوں میں ان کی باریک بینی اور مشاہدہ صاف نظر آتا ہے اور وہ اپنے تجربات ومشاہدات کی روشنی میں نفسیاتی پہلوؤں کو فنی اعتبار سے پیش کرنے میں کامیاب نظر آتی ہیں۔

کرشن چندر فطرتاً ایک رومانی فنکار ہیں۔ علامہ نیاز فتح پوری نے جس جمالیاتی وژن کو اپنے افسانوں میں پیش کیا تھا، کرشن چندر نے نفسی قوتوں کے سہارے اسے رومانیت کے سانچے میں ڈھال کر افسانے کے تار و پود تیار کیے۔ چنانچہ کرشن چندر رومانیت کی آڑ میں تحلیلِ نفسی کی سمت اپنا سفر طے کرتے ہیں۔ کیونکہ رومانیت تحلیلِ نفسی کا ہی جز ہے۔ ان کے رومان میں انسانی فطرت کے عناصر پنہاں رہتے ہیں اور یہ انسانی فطرت کے عناصر کرشن چندر کے افسانوں میں متحرک ہو کر اسی منہاج پر گامزن ہونے کی سعی پیہم کرتے ہیں جن کے سوتے اور سرچشمے تحلیلِ نفسی سے علاقہ رکھتے ہیں۔

اختر اورینوی نے بھی اچھے افسانے لکھے۔ انہوں نے بھی اپنے افسانوں میں تحلیلِ نفسی کے لوازمات سے کہانیوں کے تار و پود تیار کیے۔ وہ زندگی کی تصویر پیش کرنے میں نفسیات سے کام لیتے ہیں۔ ان کی افسانویت میں ہوش مندی، شعوری بہاؤ، نفسی تلاطم

وغیرہ عناصر کا امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔ معمولی سی لڑکی، منظر و پسِ منظر، بالِ جبرئیل وغیرہ ان کی کہانیوں کے مجموعے ہیں۔

اختر حسین رائے پوری نے ۱۹۳۶ء کے آس پاس لکھنا شروع کیا۔ انہوں نے بہت کم لکھا وہ افسانہ نویس کے ساتھ ایک اچھے تنقید نگار بھی ہیں۔ انہوں نے اگرچہ کم لکھا مگر اپنے افسانوں میں نپے تلے جملوں اور شعوری بہاؤ کے ساتھ ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ معاشرے کی نفسیات ابھر کر سامنے آتی ہے۔

ممتاز مفتی، حسن عسکری، ممتاز شیریں اور عزیز احمد نے لاشعور کے نہاں خانوں کی تاریک دنیا سے افسانوں کا تانا بانا تیار کیا۔ یہ افسانہ نگار ایسے ہیں جو تحلیلِ نفسی کے داخلی لوازمات کے تحت موضوع، پلاٹ، کردار وغیرہ کو افسانویت کا رنگ دیتے ہیں۔ ان فنکاروں کے یہاں نفسی کیفیتوں اور قوتوں کے ساتھ فرائڈ اور یونگ کے جنسی نظریات بھی در آتے ہیں۔ ان کے نزدیک جنس ایک جذبہ ہی نہیں بلکہ یہ ایک فطری تقاضہ ہے جو عورت اور مرد کا حق ہے۔ گو یہ افسانہ نویس مشرقی نظریات کے تحت نفسی خواہشوں اور تمناؤں کا خون کرنا نہیں چاہتے ہیں۔ اس لئے ان کے افسانوں کے کردار جنسی آسودگی کے خواہاں نظر آتے ہیں۔

ممتاز مفتی خالص کرداروں کا داخلی مطالعہ و تجزیہ کرتے ہیں۔ وہ نفسیات کے گوشوں کو ٹٹولتے ہیں، ان سے متاثر ہوتے ہیں اور پھر اپنا نفسیاتی مطالعہ، مشاہدہ اور تجزیہ افسانوں کے وساطت سے ظاہر کرتے ہیں۔ چنانچہ وہ ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں جو کہی ہوئی بھی اَن کہی اور اَن کہی بھی کہی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ ممتاز مفتی سطحِ ذہن کی خلیوں سے ایسی تصویروں کا ارتسام کرتے ہیں جو سماج و معاشرے کو متزلزل کر کے رکھ دیتی ہیں۔

ممتاز شیریں اپنے وقت کی بہترین افسانہ نگار ہیں۔ جنہوں نے فرائڈ، یونگ، ایڈلر وغیرہ کے نظریات اور تحلیلِ نفسی کے لوازمات و ضروریات کو اپنے یہاں خوب برتا۔ ان کا قلم بھی عصمت اور رشید جہاں کی طرح بے باک نظر آتا ہے۔

محمد حسن عسکری بھی دروں بینی اور داخلی خلیوں کو شعوری طور سے اپنے خیالات اور

نظریات کو افسانے کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ ان کی داخلیت میں نغمگی اور موسیقیت کا احساس ہوتا ہے اور یہ موسیقیت اور نغمگی نفسی ہیجان میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ چائے کی پیالی، کالج سے گھر تک اور حرام زادی وغیرہ کہانیوں میں نفسی و جنسی رجحان دیکھنے کو ملتا ہے۔

تقسیمِ وطن کے بعد افسانہ نگاروں کے زیادہ تر موضوعات فسادات سے متعلق رہے جن میں انسانوں کی چیخ و پکار، آہ و بکا، درد و غم، بے بسی و مجبوری، عزت و حشمت اور دل کو ہلا دینے والے خون ریزی کے واقعات اس طرح ضم ہو گئے تھے کہ جس نے ایک الگ ہی طرح کی تحلیلِ نفسی کو جنم دیا تھا۔ اس میں نفسی قوتوں سے مشتق وہ وحشیانہ رویہ شامل تھا جس میں جنسی مجبوری کا عنصر در آیا تھا اور اسی جنسیات کو ہمارے فنکاروں نے موضوعِ بحث بنایا۔ منٹو کا افسانہ 'کھول دو' اور راجندر سنگھ بیدی کا 'لاجونتی' ایسے ہی جنسی مسئلے سے متعلق افسانے ہیں۔ علاوہ ازیں فسادات سے متعلق تخلیق کردہ افسانوں میں کسی ایک افسانے میں نہیں بلکہ بہت سے افسانہ نگاروں کے یہاں تحلیلِ نفسی کے عناصر دیکھنے کو ملتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، صدیقہ بیگم اور صالحہ عابد حسین ایسی افسانہ نگار ہیں جنہوں نے مشرقی روایت کا خیال رکھتے ہوئے افسانے تخلیق کیے۔ انہوں نے مشرقی روایت کے معتدل رویے اور روش کے تحت عورتوں کے وہ مسائل پیش کیے ہیں جو لوک لاج، سنسکاروں اور بزرگوں کی روایت کے آگے اپنی نفسی و جنسی قوتوں اور جذبوں کو دبا لیتی ہیں۔ صالحہ عابد حسین کا افسانہ 'پیاسی ندی' اور عینی آپا کا 'حسب نسب' اسی طرز و فکر کے افسانے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں میں قدسیانہ روح پھونکنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں نسوانی جذبہ ابھرتا تو ہے مگر جلد ہی دب جاتا ہے۔ جیلانی بانو، قدسیہ بانو، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور یہ ایسی فنکارہ ہیں جو فہم و ادراک سے نئی راہیں ہموار کرتی ہیں اور اپنے فن کے حوالے سے عورت اور مرد کے مختلف نفسیاتی روپ، نظریے اور گوشے پیش کرتی ہیں۔ سماج پر ان کی گہری نظر رہتی ہے۔ نیز وہ متوسط طبقے کی عورتوں کے مسائل اور ان کی سوچ کو اپنے افسانوں میں جگہ دیتی ہیں۔

تقریباً تیرہ برس تک بالخصوص فسادات پر مبنی افسانے لکھے جاتے رہے لیکن ترقی

پسند تحریک کا اثر ساٹھ کی دہائی تک قائم رہا۔ مگر اس تحریک کے اصول اور ضوابط میں شدت پسندی آنے سے لوگوں نے اس سے کنارہ کشی اختیار کرنا شروع کر دی تھی۔ جسے ''انحراف کی آواز'' کا نام دیا گیا اور جس نے بعد میں جدیدیت کی شکل اختیار کر لی۔ یہاں سے اردو افسانہ پھر ایک نیا موڑ لیتا ہے نیز نئی سوچ، فکر، خیالات نظریات اور تاثرات کے دھارے 'جدیدیت' کے تحت پھوٹنے لگے۔ جدیدیت کا رجحان یا تحریک اردو ادب میں جیمس جوائس، کافکا، کامیو، سارتر وغیرہ مغربی دانشوروں سے متاثر تھی۔ اردو ادب میں جدیدیت کو فروغ دینے والے محمود ایاز (رسالہ سوغات)، شمس الرحمان فاروقی (شب خون)، وزیر آغا (اوراق)، کمار پاشی (سطور)، باقر مہدی (اظہار) اور کلام حیدری (آہنگ) اہمیت کے حامل ہیں۔ چنانچہ ان ادیبوں اور رسائل کے ذریعہ یہ تحریک اپنے پیر پھیلانے لگی اور اس تحریک نے بہت سے فنکاروں کو متاثر کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک اچھی خاصی تعداد جمع ہونی شروع ہوگئی۔ اب افسانہ نگاروں نے جدیدیت کے زیرِ سایہ ہیئت، موضوع اور پلاٹ وغیرہ کے معاملے میں نئے تجربے شروع کر دیئے۔ فنکار بندھے ٹکے اصولوں کا قیدی نہ رہا۔ اجتماعیت کے ساتھ اس نے انفرادی احساسات اور تجربات کو بھی افسانے کے دامن میں سمیٹنے کا کام شروع کر دیا۔ نیز انتظار حسین، دیویندر اسر، فرخندہ لودھی، غلام الثقلین، انور عظیم، اشفاق احمد، جوگندر پال، رشید امجد، شرون کمار ورما، واجدہ تبسم، قیصر تمکین، شہزاد منظر، مظہر سلیم وغیرہ افسانہ نگاروں نے ایک نئی دنیا سجائی اور ترقی پسند تحریک کے ردِ عمل کے اور انحراف کے طور پر انہوں نے جدیدیت کے کارواں کو آگے بڑھایا۔

جدیدیت کے علم برداروں نے ترقی پسند تحریک کے برعکس سوچنا شروع کیا۔ انہوں نے افسانے میں نئی فضا اور ماحول قائم کیا، اجتماعیت کے بجائے انفرادی نظریئے کو پیش کرنے کا کام کیا، خارجیت کے بجائے داخلیت کے نہاں خانوں اور اس سے متعلق لوازمات کی روشنی میں افسانے کے لئے راہیں ہموار کیں اور نئے دریچے وا کئے۔ نیز افسانوں میں رموز و کنایہ، علامتوں، تشبیہات، استعارات اور تمثیلات سے کام لیا جانے لگا۔ گو افسانہ نگاروں نے ظاہری آنکھ کی بجائے باطنی آنکھ سے دیکھنا شروع کر دیا اور مختلف

قسم کی علامتوں کے ذریعہ افسانہ نگاروں نے قاری کے ذہن پر تصویروں کا انعکاس کیا۔ نتیجے کے طور پر تجریدی فن نے جنم لیا اور اس طرح علامت اور تجرید کے باہمی اختلاط اور مدغم سے جدیدیت کے رجحان کو افسانہ نگاروں نے فروغ دیا اور ترقی پسند روایتوں کو رد کیا۔

چنانچہ جدیدیت کے زیرِ اثر فنکاروں اور افسانہ نگاروں نے انسانی ذہن کی دروں بینی، داخلیت اور سطح کے نیچے سے گزرتے ہوئے ایک ایسی دنیا آباد کی جو کثیر المعانی تھی۔ لہٰذا اردو افسانہ میں تمثیلوں، استعاروں وغیرہ کے ذریعہ بہت سے نفسیاتی اوصاف در آئے۔ عملی، شعوری، داخلی عضویاتی محرکات، لاشعوری محرکات، خوابِ خرامی، تحلیلِ خواب، اعصابی خلل اور شعوری واہمے جیسے نفسیاتی رویوں سے افسانہ نگار کام لینے لگے۔ جس طرح تحلیلِ نفسی کے لوازمات نہایت گنجلک اور پیچیدہ ہوتے ہیں اسی طرح علامتی اور تجریدی افسانہ بھی کثیر المعانی کے تحت نہایت پیچیدہ ہوتا چلا گیا اور ایسا محسوس ہونے لگا کہ افسانہ نگار علامت اور تجرید کے چکر میں انسانی ذہن کے داخلی خلیوں سے بھی کہیں آگے تاریک کنویں میں جھانکنے کی کوشش کرنے لگے۔ گو جدیدیت کے تحت افسانہ کے فن پر داخلیت کا پورا غلبہ قائم رہا اور افسانہ نگاروں نے داخلی کشمکش اور باطنی بصیرت سے مزید کام لیتے ہوئے افسانوں میں ایسی فضا، ماحول اور تجسس قائم کیا جس کا تحلیلِ نفسی کے رازِ سربستہ ہا سے گہرا اور ٹھوس رشتہ ہے۔ اسی لئے جدیدیت کی تحریک کثیر المعانی اور کثیر الجہت ہوتے ہوئے قاری کی ذہنی پرواز کے مطابق کثیر الابعاد اور مبہم ہوتی چلی گئی نیز علامتوں اور استعاروں کے نفسیاتی پیچ وخم کے باعث منفی اثرات رونما ہونے لگے۔

ستر اور اسی کی دہائی کے افسانہ نگاروں نے قریب قریب جدیدیت کے اثرات قبول کئے اور ایک نئی تصوراتی اور علامتی انداز سے افسانوں کی تخلیق کی۔ جدیدیت کے زیرِ سایہ جہاں نئے لکھنے والوں نے دستک دی، وہیں وہ افسانہ نگار بھی شامل رہے جن کا رشتہ فسادات پر مبنی افسانوں اور ترقی پسند تحریک سے تھا۔ ان نئے اور پرانے لکھنے والوں نے داخلیت اور زندگی کے نہاں خانوں کے تناظر میں فنِ افسانہ کو پیش کرنے کی سعیِ پیہم کی۔ شمس الرحمان فاروقی اور ڈاکٹر وزیر آغا اس کے بانیوں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ

تحلیلِ نفسی کے پہلوؤں اور پیچ وخم کو افسانہ نگاروں نے علامتوں، استعاروں اور تمثیلوں کے ذریعہ فنی لوازمات، تقاضوں اور نئے اسالیب کے ساتھ پیش کرنے کا کام کیا۔ انتظار حسین، بلراج مین را اور سریندر پرکاش نے سب سے پہلے با قاعدہ علامتی کہانی لکھنی شروع کی۔

چنانچہ ۶۰ اور ۸۰ کے درمیان پاکستان اور ہندوستان میں بہت سے لکھنے والے منظرِ عام پر آئے جنھوں نے علامتی اور استعاراتی انداز میں انسان کی داخلی کشمکش اور زندگی کا نفسیاتی نظریہ پیش کیا۔ حسن منظر پاکستان کے اچھے افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں ۔ وہ نفسیاتی حقیقت اور پیچ وخم کو علامتی انداز میں پیش کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ سوئی بھوک، راکنگ چیئر وغیرہ کہانیاں نفسیاتی حقیقتوں کی ترجمانی کرتی ہیں۔ آغا سہیل بھی نفسیاتی نشیب وفراز سے بخوبی واقف ہیں۔ میرزا حامد بیگ نے بھی نئے اسلوب کے ساتھ افسانے کے فن کو تحلیلِ نفسی کے تناظر میں گڈ مڈ کیا ہے۔ نیند میں چلنے والا لڑکا، گمشدہ کلمات، آنندی، وغیرہ کہانیاں میرزا حامد بیگ کی نمائندہ کہانیوں میں شمار کی جاتی ہیں۔ کلام حیدری نے تجریدی وعلامتی افسانے لکھنے اور اسے فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا۔ رسالہ 'آہنگ' اور ان کے تخلیق کردہ افسانے اس بات کا بین ثبوت ہیں۔

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ فن پارے میں نفسیاتی عناصر نہ چاہتے ہوئے بھی شعوری وغیر شعوری طور پر کسی نہ کسی صورت میں خود بہ خود در آ ہی جاتے ہیں۔ لیکن جب فن پارے میں بیانیہ کے ساتھ ساتھ اظہاریت اور وحدتِ تاثر جیسے فنی لوازمات کا خیال رکھا جاتا ہے اور جب فن کار بالخصوص داخلیت سے کام لیتے ہوئے حادثات، واقعات، وقوعوں اور انسانی ہنگامہ آرائیوں کو تمثیلات، جزئیات نیز مختلف النوع نفسی تقاضوں اور انسانی احساسات، جذبات وادراک اور اس کے اعصابی ولاشعوری نظام سے متصل ومختلط کر دیتا ہے تو فن پارہ مزید نفسیاتی عناصر کی زد میں آ جاتا ہے۔ ۲۰۰۸ء کے بعد جن افسانہ نگاروں نے بیانیہ کے ساتھ اظہاریت، داخلیت اور نفسی تقاضوں کو اپنے یہاں خوب خوب استعمال کیا ہے ان میں عبد الصمد، خالد سہیل، اختر آزاد، نگار عظیم، اشتیاق سعید، شوکت حیات، مشرف عالم ذوقی، سید محمد اشرف، زاہدہ حنا، سلام بن رزاق، ف۔س۔ اعجاز،

شائستہ فاخری، طارق چھتاری، ترنم ریاض وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

۲۰۰۸ء کے بعد افسانہ نگاروں میں وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں جو ہنوز گذشتہ سالوں سے لکھ رہے ہیں اور دوسرے افسانہ نگار وہ ہیں جن کا شمار ۸۰ء کے بعد کے ابھرنے والوں افسانہ نویسوں میں ہوتا ہے اور تیسرے وہ افسانہ نگار ہیں جو ۹۰ اور دو ہزار کے بعد افقِ افسانہ پر نمودار ہوئے اور جلد ہی اپنی بے لاگ تحریروں سے افسانہ کی دنیا میں اپنی جگہ قائم کر لی ہے۔ ہم یہاں انہی افسانہ نگاروں کے افسانوی مجموعوں یا افسانوں کا جائزہ لیں گے جن کے افسانوی مجموعے ۲۰۰۸ء کے بعد منظرِ عام پر آئے یا جو افسانے ۲۰۰۸ء کے بعد مختلف جرائد و رسائل کی زینت بنے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہمارے افسانہ نگار کرداروں اور موضوعات کے اعتبار سے کس نوعیت کی نفسیات سے کام لے رہے ہیں اور ان میں کس حد تک نفسی تقاضوں کو دخل ہے۔

جیلانی بانو نے بوڑھے شخص نفسی اختلالِ عصبی (Psychoneorosis)، نفسیاتی میدانِ حیات (Psychological Life Space)، نقص مکان شناسی (Malspace Orientation) اور نقص مطابقت (Maladjustment) جیسے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے جس کے باعث بوڑھا شخص اپنے ہی مکان میں اپنے آپ کو تنہا تنہا محسوس کرتا ہے اور اپنی شکست و ریخت ہوتے دیکھتا ہے۔ ''جنت کی تلاش'' افسانے بھی جیلانی بانو نے ایک معصوم بچے کی اس طفلانہ نفسیات (Infentile Psychological) کو ابھارنے کی کوشش کی ہے جس کے باعث بچہ بھوک، افلاس اور لاچاری کی وجہ سے اپنے گھر کو جہنم سے تعبیر کرتا ہے۔

شائستہ فاخری ۹۰ء کے بعد ابھرنے والی افسانہ نگاروں میں شامل ہیں۔ وہ عہدِ حاضر کی جن نفسی و جنسی پیچیدگیوں، کشاکش اور سماجی و معاشرتی مسائل کو اپنے یہاں پیش کرتی ہیں وہ ایک خاصے کی چیز ہے۔ شائستہ فاخری کا افسانوی مجموعہ ''اداس لمحوں کی خود کلامی'' (۲۰۱۱ء) بائیس افسانوں پر مشتمل ہے۔ ان افسانوں میں زیادہ تر نسوانی مسائل کو افسانے کے تار و پود میں اس طرح تیار کیا گیا ہے کہ ہر افسانہ بیانیہ کے ساتھ اظہاریت و

داخلیت کی ایسی ردا اوڑھتا چلا جاتا ہے جس میں تغیر ہوتے ہوئے سماج کی نفسی کیفیتیں اور تقاضے بجا طور سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ 'خوف، گنبد میں روشن آنکھیں، اداس لمحوں کی خود کلامی، چل گوئیاں سنگ بیٹھیں، آخری پہر کا ڈوبتا منظر اور ٹھکانہ، یہ ایسے افسانے ہیں جن میں شائستہ فاخری نے تانیثیت کے تصور کو بہت ہی جاندار اسلوب، تکنیک اور ڈکشن کے ساتھ پیش کیا ہے۔

یاسین احمد کا شمار بھی ۹۰ر کی دہائی کے بعد ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے اب تک چار افسانوی مجموعے منظرِ عام آچکے ہیں جن میں گمشدہ آدمی، سلاٹر ہاؤس، یہ کیا جگہ ہے اور دھار (۲۰۱۱ء) شامل ہیں۔ 'دھار' افسانوی مجموعہ میں اٹھائیس افسانے شامل ہیں۔ یاسین احمد کے افسانوں کا اسلوب نہایت سادہ اور سپاٹ ہے لیکن وہ سادہ اور سپاٹ لہجہ اور طرزِ بیان و نگارش میں بھی ایسی گہری و گیرائی کی باتیں کہہ جاتے ہیں کہ جن میں تجسس بھی ہوتا ہے، استفہامیہ انداز بھی ہوتا ہے، استعجابی کیفیت بھی ہوتی ہے اور نفسیاتی اظہاریت و اشاریت کے ساتھ ایسی پیچیدگی، فکر اور کلائمیکس بھی ہوتا ہے کہ افسانہ فنی معراج کو پہنچتا ہوا نظر آتا ہے۔ اگرچہ ان کے افسانے وسیع کینوس پر پھیلے ہوئے نہیں ہوتے لیکن افسانہ جامعیت و اختصاریت کے ساتھ اس نقطۂ نگاہ اور Twist پر اختتام ہوتا ہے کہ قاری انگشت بدنداں اور حیرت زدہ رہ جاتا ہے اور قاری کی سطحِ ذہن و دماغی خلیات میں ایک ایسی ہلچل اور دھما کا ہوتا ہے کہ پورے انسانی وجود کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے۔

ف۔س۔اعجاز نے اگرچہ افسانہ نویسی میں بہت کم تجربات کئے ہیں لیکن ان کی کم گوئی گہرے مشاہدات و ادراک کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ جس سے وہ افسانے کی بنت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نفسی پہلوؤں، تقاضوں، زاویوں کے پیشِ نہاد افسانے کو اس فنی چابک دستی و متانت کے ساتھ تیار کرتے ہیں کہ اس میں اظہاریت کا تأثر قائم ہوتا چلا جاتا ہے۔ خواب بے خواب، ریفلیسیا، خدا کے نام خط، تحریک، ڈولفن، سکے کے دو رخ وغیرہ موصوف کے ایسے افسانے ہیں جن میں ہمیں خواب سے متعلق یونگ کے نظریات بھی دیکھنے کو ملیں گے اور فرائڈ کے وہ عناصر بھی نظر آئیں گے جو ہماری تحلیلِ نفسی میں دخل رکھتے ہیں نیز جو انسانی لاشعور و

نہاں خانوں میں مجادلوں کی شکل میں اپنا کام انجام دیتے رہتے ہیں۔

قاسم خورشید کا اسّی کے بعد ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں شمار ہوتا ہے۔ اب تک موصوف کے دو افسانوی مجموعے منظرِ عام آچکے ہیں۔ پوسٹر اور ریت پر ٹھہری ہوئی شام۔ 'ریت پر ٹھہری ہوئی شام' (۲۰۱۰) پر منظرِ عام پر آیا اور ان میں وہ افسانے شامل ہیں جو ۲۰۰۸ء کے بعد قاری کی نظروں سے گزرے۔ قاسم خورشید گذشتہ لگ بھگ تین دہائیوں سے برابر لکھ رہے ہیں۔ ان کے افسانے انسان کی داخلی نفسی کشمکش کو بیان کرتے ہیں۔

مشرف عالم ذوقی ہمارے عہد کے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ وہ گزشتہ تین دہائیوں سے برابر لکھ رہے ہیں۔ لیکن آج کا مشرف عالم ذوقی، پچھلے پندرہ سالوں کے مشرف عالم ذوقی سے بالکل مختلف ہے۔ انہوں نے اپنی افسانہ نویسی کو عصریت سے ہم آہنگ ہی نہیں کیا بلکہ وہ اپنے افسانوں میں اکیسویں صدی کی مخلط ہوتی تہذیب وثقافت، ہابیز، نئی جنریشن کی ذہنیت، مٹتی ہوئی مشرقی قدروں اور شکست وریخت کے شکار ہوتے سنسکاروں کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔

درحقیقت مشرف عالم ذوقی اکیسویں صدی کے بدلتے منظر کا گہرائی وگیرائی کے ساتھ مشاہدہ ومطالعہ کرتے ہیں، اس کی جزئیات پر مضبوط گرفت رکھتے ہیں جسے تجربات کی بھٹی میں تپا کر اپنی طرزِ نگارش سے افسانے کا تار وپود تیار کرتے ہیں اور پھر لاشعوری واجتماعی لاشعوری محرکات سے فن پارے کو تخلیقی توانائی عطا کرتے ہیں۔ ایسی تخلیقی توانائی جس میں وحدتِ تاثر، رومانیت، جمالیات اور تحلیلِ نفسی کی قوسِ قزح بکھری ہوئی ہوتی ہے اور جو قاری کو نئے پہلو، Twist اور نکات سے روشناس کراتی ہے۔

اختر آزاد کا شمار بھی مشرف عالم ذوقی کے ہم عصروں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے 'علاج' کے عنوان سے ۱۹۸۵ء میں کہانی سپردِ قلم کی۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'بابل کا مینار' ۲۰۰۰ء میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ علاوہ ازیں 'ایک سمپورن انسان کی گاتھا' (۲۰۰۵ء) 'ہم کہاں جائیں گے' (۲۰۰۷ء) میں اور 'سونامی کو آنے دو' (۲۰۱۱ء) میں قاری سے روبرو ہوا۔ ریموٹ کنٹرول، اور پہلی آزادی۔ اختر آزاد کی یہ تیرہ کہانیاں ہیں لیکن شوٹ

آؤٹ، سونامی کو آنے دو، نیا گھڑ سوار، برف پگھلے گی، گھر، شدھی کرن اور ریموٹ کنٹرول، یہ سات کہانیاں ایسی ہیں جن میں اختر آزاد نے اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں آنے والی یا ہونے والی نفسیاتی تبدیلیوں فنکارانہ طور پر بڑی خوش اسلوبی، چابک دستی، متانت اور سنجیدگی سے پیش کیا ہے۔ آج کے سماج کی بدلتی معاشرتی اور معاشیاتی نفسیات، مادیت پرستی اور غلیظ ذہنیت کو قاری سے روبرو کرانے کی ہمہ تن کوشش کی ہے۔

ترنم ریاض خواتین افسانہ نگاروں اور افسانہ نگاری میں ایک مقام بنا چکی ہیں۔ وہ گزشتہ دو دہائیوں سے افسانے رقم کر رہی ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے بالترتیب یہ تنگ زمین (۱۹۹۸)، ابابیلیں لوٹ آئیں گی (۲۰۰۲)، یمبرزل (۲۰۰۴) اور میرا رختِ سفر (۲۰۰۸) میں زیورِ طبع سے آراستہ و پیراستہ ہوئے۔ 'میرا رختِ سفر' مجموعہ میں موصوفہ کے نو افسانے شامل ہیں جن میں حضرات و خاتون، پیش بیں، مہاوٹیں، سورج مکھی، چار دن، چمگادڑ، ماں صاحب اور میرا رختِ سفر ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ترنم ریاض جہاں افسانویت کو برقرار رکھتی ہیں وہیں وہ عصریت کی بھی غمازی کرتی نظر آتی ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں مچلتے ہوئے جذبات اور رومانیت سے ہی فقط زمین تیار نہیں کرتی ہیں بلکہ ان کا عمیق مشاہدہ و تجربہ نئے جہاں کا متلاشی رہتا ہے۔ یہ تلاش و جستجو کا عمل ان کے افسانوں میں جا بجا دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ دورِ حاضر میں رائج تکنیکی جزئیات بھی برتنا جانتی ہیں اور بدلتے ہوئے نفسیاتی پہلو سے بھی حسین، فکر انگیز اور معنی خیز قوسِ قزح سجاتی ہیں جن میں ان کے شعور کی رو اور فنی بصیرت بھی سدا شامل رہتی ہے۔

تبسم فاطمہ بھی گزشتہ کم و بیش دو دہائیوں سے افسانے رقم کر رہی ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ۱۹۹۵ء میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ سترہ سال کے طویل عرصے کے بعد ۲۰۱۲ء میں ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ بعنوان 'تاروں کی آخری منزل' روبرو ہوا۔ اس میں فنکارہ کے سترہ سال کے افسانے شامل ہیں جن میں حجاب، تاروں کی آخری منزل، جرم، بے نشاں، کوئی کسی قبر میں نہیں، خوف، لیکن جزیرہ نہیں، نیا قانون، دشتِ خوف، ندامت، حصارِ شب کا طلسم، فلسفے کا کوئی گھر تو نہیں ہوتا، کتھا، ایک دن سب پرندے اُڑ جائیں گے، کلِ

نفسِ ذائقۃ الموت، سنو کھنڈر تم سو چلے ہو اور ہی مین ہیں، تبسم فاطمہ کا وصفِ خاص یہ ہے کہ ان کا فنی اور موضوعی ارتکاز عورتی ذات پر ہوتا ہے۔ اس ارتکازیت اور محوریت میں ان کا باغیانہ رویہ لگ بھگ ہر تحریر میں چونکانے والا ہوتا ہے۔ جو پہلے چونکاتا ہے اور بعد میں قاری کو تفکرات کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ حجاب، تاروں کی آخری منزل، جرم، لیکن جزیرہ نہیں اور کتھا، یہ موصوفہ کی ایسی بے باک کہانیاں ہیں جن میں تانیثی نفسیات بہ بانگِ دُہل مردوں کی نفسیات پر ایک برستی گھٹا کی طرح چھا جانا چاہتی ہے جن میں عورت کا شعور و ادراک چاق و چوبند اور چست رہتا ہے۔

علاوہ ازیں دوسرے افسانہ نویس بھی دورِ حاضر میں بدلتے اور ابھرتے ہوئے نفسیاتی پہلوؤں سے کام لے رہے ہیں اور خالص رومانیت و جذباتیت کی فضا اور حد بندیوں سے نکل کر ایسے افسانے رقم کر رہے ہیں جن کا براہِ راست واسطہ ہماری سماجی و معاشرتی اور معاشی واقتصادی نفسیات اور مادیت پرستی سے ہے۔

بشیر مالیر کوٹلوی کا ابھی حالیہ افسانہ دسمبر ۲۰۱۳ء کے رسالہ 'ایوانِ اردو' میں 'اشتہار' کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ اس افسانے میں موصوف نے بڑے فنکارانہ شعور کے ساتھ ایسی لڑکی کی اقتصادی اور مادیت پرست نفسیات کو پیش کیا ہے جو پیسہ کمانے کے لئے فیشن اور ماڈلنگ کی آڑ میں جسم فروشی کا دھندا کرنے لگتی ہے۔ مہانگروں میں اس طرح کے مسائل ابھر کر سامنے آ رہے ہیں۔ 'انوکھا علاج' افسانہ جو رسالہ 'ایوانِ اردو' میں ستمبر ۲۰۱۳ء کو زیورِ طبع سے آراستہ ہوا اور جس کو محمد حنیف خاں نے رقم کیا ہے، ایک خالص نفسیاتی افسانہ ہے۔ جس کا ہیرو ہسٹیریا کا شکار ہو جاتا ہے۔ جس کی بنیادی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک روز اپنے دوست کے ساتھ ہوٹل میں جنسی تسکین کے لئے جاتا ہے جہاں وہ البم میں اپنی ہی بہن کی تصویر دیکھتا ہے جس کے سبب افسانہ کا ہیرو اپنا دماغی توازن کھو دیتا ہے۔ محمد حنیف نے اس افسانے میں اکیسویں صدی کے نفسیاتی منظرنامے کو حقیقی طور پر نمایاں کیا ہے۔ مرزا حامد بیگ بھی اچھا لکھ رہے ہیں۔ وہ لگاتار ہندوپاک سے شائع ہونے والے رسالوں میں چھپتے رہتے ہیں۔ ان کے افسانوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ انسان کی سائیکی پر مضبوط گرفت

رکھتے ہیں۔ شرافت حسین شرافت بھی برابر لکھ رہے ہیں۔ خاص طور پر وہ بنکروں کی نفسیات کو قلم بند کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں بنکروں کے مسائل اس طرح ابھر کر سامنے آتے ہیں کہ وہ قاری کے دل پر ضرور دستک دیتے ہیں۔ بلراج بخشی بھی اچھا لکھ رہے ہیں۔ ان کے افسانوں میں عصریت کی بھر پور غمازی نظر آتی ہے۔ ان کی اس عصریت میں فنی بصیرت بدرجۂ اتم موجود رہتی ہے اور جب فنکار بصیرت سے کام لیتا ہے تو اس کے وژن اور شعور میں وسعت اور معنویت آجاتی ہے۔ بلراج بخشی کے یہاں تخلیقی توانائی، نفسیاتی تغیر وتبدل، ذہنی عمل ردِعمل جیسے اوصاف بجا طور پر دیکھے جا سکتے ہیں اور بھی بہت سے افسانہ نگار ہیں جن میں مظہر الزماں، رؤف خیر بھی دورِ حاضر کے نفسی مسائل کی غمازی بڑی عمدگی سے کر رہے ہیں۔ کچھ نئے افسانہ نگار بھی نمودار ہوئے ہیں جو افسانوی فن کو عصری تقاضوں، پہلوؤں اور عناصر سے ہم آہنگ کر رہے ہیں جن کے یہاں کوئی بندھے ٹکے اصول وقواعد نہیں ہیں بلکہ وہ تخلیقی آزادی کے تحت ہر کس وناکس، مرئی وغیر مرئی چیزوں اور مسائل وموضوعات سے فیضان حاصل کر رہے ہیں۔

...........☆☆☆...........

☆......ڈاکٹر الطاف انجم

# اُردو میں تھیوری کا مستقبل

اُردو میں تھیوری سازی کی روایت:۔

اُردو میں تھیوری کا مستقبل، اُردو کی نظریاتی تنقید کی تاریخ کے مغرب آمیز وجود سے مشروط ہے۔ اگر اُردو تنقید کے نظریاتی سرمایے سے مغربی رویّوں اور رجحانات کو منہا کیا جائے تو اس کا چہرہ کتنا پُر ضعف، کم مایہ، شکست خوردہ اور بے کیف نظر آئے گا اور اس کا وجود ایک بار پھر عروض، بیان اور بدیع کی اسی تثلیث سے عبارت قرار دیا جائے گا جس کے خلاف کلیم الدین احمد نے اسے معشوق کی کمر سے موہوم اور اقلیدس کے فرضی نقطے سے بھی تعبیر کیا تھا۔ اسی طرح حالؔی نے بھی اپنا احتجاج درج کر کے مشورہ دیا تھا کہ۔

حالی اب آؤ پیروئے مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفؔی و میرؔ کر چلے

بنیادی طور پر اُردو تنقید میں تھیوری سازی کا عمل سرسید تحریک کے زیر اثر شروع ہوا۔ مولانا الطاف حسین حالؔی، شبلی نعمانؔی، محمد حسین آزاد اور امداد امام اثرؔ نے اسے اُردو میں بطور صنف رائج کرانے میں شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنی بساط بھر کوشش کیں۔ جب ان ادیبوں نے تنقید کے میدان میں اُتر کر لوح و قلم سنبھالے تو سامنے ''مغربی کلامیے'' اپنی تمام تر چکا چوند کے ساتھ موجود تھے۔ یہ نوآبادیاتی دور تھا جس میں فاتح نے اپنے مفتوح کے لیے اپنے معاشی اور سیاسی استحکام اور جبر و استبداد کے ہتھکنڈوں کو موثر و مضبوط بنانے کے لیے نظامِ تعلیم سے لے کر سماجی، سیاسی اور علمی آئیڈیالوجی کا نصاب پڑھانا شروع کر دیا

تھا۔ ان حالات میں جب اُردو سے وابستہ ناقدین نے تنقیدی عمارت کی بنیاد ڈالی تو مغرب کے نظریات وتصورات سے اخذ و استفادہ ان کے لیے کسی اور چیز سے بھی زیادہ ضروری تھا۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے ماسکو برانڈ مارکسزم کے تحت نیا ماڈل پیش کر کے تاریخی، سیاسی اور مادّی عناصر کے تجزیے کو ادب شناسی کے لیے لازمی گردانا۔ اس طرح ایک بار پھر اُردو تنقید کی مشاطگی میں مغربی افکار کے سامانِ آرائش و زیبائش سے بھرپور استفادہ کیا گیا جس نے اسے مناسب حد تک لائقِ پیش کش بنا دیا۔

اُردو میں نئے تنقیدی تصورات کے نمود کا لامتناہی سلسلہ باضابطہ طور پر جدیدیت کے ساتھ ہی شروع ہوا۔ جس میں نئی تنقید، ہیئتی تنقید اور ساختیاتی تنقید جیسی تھیوریز سامنے آئیں۔ یہ تینوں نظریاتِ نقد اُردو کی روایتی تنقید کے خلاف پہلا باضابطہ قدم تھا جس نے ادب پارے کے خود مکتفی اور خود مختار وجود کا اعلان کر کے اس سے اس کے سوانحی، تاریخی، نفسیاتی، عمرانی اور سماجی انسلاکات سے نجات دلا دی اور یہی وہ دور ہے جب پہلی بار اُردو تنقید میں مصنف کی مرکزی حیثیت کو معرضِ سوال میں کھڑا کیا گیا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال نے تخلیق کاروں کو نہایت حد تک متاثر کر دیا۔ جس کے نتیجے میں اِن میں مابعد جدید صورتِ حال کے عناصر کا اثر محسوس اور غیر محسوس طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اب جب کہ ادبی تخلیقات نئی اور تغیر پذیر صورتِ حال سے دوچار ہوئیں تو اِن کے تعینِ قدر کے لیے مابعد جدید تھیوریز سامنے آئیں جنھوں نے اُردو کو نئی تنقیدی زبان، اصطلاحات اور اسالیب تفویض کر کے اس کے آب جو کو بحرِ بیکراں میں متشکل کر دیا۔ اس طرح جو تنقیدی نظریات سامنے آئے ان میں پس ساختیاتی تنقید، نئی تاریخیت، بین المتونیت، نو مارکسیت، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، اکتشافی تنقید، امتزاجی تنقید، مابعد نوآبادیاتی تنقید کا ذکر بطورِ خاص کیا جا رہا ہے۔ ان نظریات کی تشریح وتوضیح سے لے کر ان کے اطلاق تک اُردو کے معدودے چند ناقدین نے ہی آگے بڑھ کر اپنی ادب فہمی اور نئے نظریات کے تئیں اپنی فکری وابستگی کا مظاہرہ کیا۔ ان ناقدین میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، وہاب اشرفی، قمر جمیل، ابوالکلام قاسمی، ضمیر علی بدایونی، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین،

عتیق اللہ، نظام صدیقی، ظہور الدین، قدوس جاوید وغیرہ ہر اول دستے میں شامل رہے۔ انہوں نے مابعد جدید صورتِ حال اور تھیوری پر نہایت ہی عالمانہ نوعیت کے مضامین لکھ کر عالمی سطح پر رونما ہو رہی ثقافتی، سیاسی، علمی اور ادبی تبدیلیوں سے ہم آہنگ کرنے کی مستحسن کوششیں کیں۔

اُردو میں تھیوری کی موجودہ صورتِ حال:۔

تھیوری کی موجودہ صورتِ حال اور مستقبل پر گفتگو آگے بڑھانے سے پہلے یہاں پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مابعد جدید صورتِ حال اور مابعد جدید تھیوری کے مابین امتیاز و افتراق کو واضح کیا جائے تاکہ موضوع کی تفہیم میں کسی قسم کا بُعد یا دشواری سامنے نہ آئے۔ یہاں پر یہ بتانا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی متعینہ تعریف و توضیح اس کے اپنے سماجی، سیاسی، عمرانی، لسانی، ادبی، ثقافتی اور علمی مسائل و انکشافات کے زائدہ تکثیری مزاج کی وجہ سے ممکن نہیں ہے تاہم اس کو عصرِ حاضر کی ثقافتی صورتِ حال سے تعبیر کیا جا رہا ہے۔ اس کی تعریف و توضیح کے ضمن میں جتنی بھی تحریریں سامنے آچکی ہیں انہوں نے متناقض رویّوں کو ہی جنم دیا ہے، جس کی وجہ سے اس کی کوئی واحد یا متفق تعریف ہزاروں صفحات سیاہ کیے جانے کے باوجود بھی سامنے نہیں آسکی۔ مابعد جدید صورتِ حال بیسویں صدی کے ربع آخر میں ثقافتی سطح پر ادب، آرٹ اور دوسرے تخلیقی مظاہر میں اپنا اثر و نفوذ ظاہر کرنے لگی۔ اس طرح جب دوسری زبانوں کے ساتھ ساتھ اُردو میں تخلیق کاروں نے اپنی تخلیقی سرگرمیوں کو پیش کیا تو اُنہوں نے بھی اس کے اثرات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر قبول کیا ہے۔ اب جیسا کہ کہا گیا ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے تنقیدے پیمانے اور معیارات خود اپنے دور کے سماجی، علمی، ثقافتی اور تہذیبی مقدمات کے تحت متعین کرتا ہے تو اسی کلیے کی رو سے مابعد جدیدیت نے ادب شناسی کے ضمن میں تھیوری پیش کر کے اپنا فرض ادا کیا۔ اس طرح تھیوری نے اُس خلا کو پُر کرنے کی کامیاب کوشش کی جو وجودیت کے زیرِ اثر جدیدیت کے دور میں ادب کو عسیر الفہم، پیچیدہ اور چیستان بنانے کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔

تھیوری کے مستقبل کا تعین کرتے وقت پہلے موجودہ زمانے میں اس کے نظریاتی

اور بالخصوص اطلاقی نمونوں کی صحت اور عدم صحت پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنی لازمی ہے تاکہ مستقبل کی شیرازہ بندی کرنے میں کسی دشواری کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ جب ہم مابعد جدید تنقیدی کلامیوں کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہمارا سابقہ دو امریکی طالبات بار براڈی میٹکاف اور لنڈا وینٹک کی تحریروں سے پڑتا ہے۔ باربرا نے علامہ اقبال کی مشہور نظم ''مسجد قرطبہ'' جب کہ وینٹک نے انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کا تجزیہ ساختیات کی روشنی میں پیش کر کے اُردو میں ساختیاتی طریقۂ تنقید کا باضابطہ آغاز کیا۔ یہ ۱۹۷ء کی بات ہے جب امریکہ میں ساختیات اور پس ساختیات پر مباحث زوروں پر تھے۔ اُردو میں محمد حسن عسکری اور ترقی پسند نقاد محمد علی صدیقی اور ان کے کچھ دیر بعد سلیم اختر اور وزیر آغا نے ساختیات پر لکھنا شروع کیا تھا لیکن حق تو یہ ہے کہ اس کے بہت بعد یعنی اسّی کی دہائی میں اُردو ناقدین نے اس کی طرف سنجیدگی کے ساتھ توجہ کی۔ اس دوران گوپی چند نارنگ نے ہندوستان اور پاکستان کے موقر رسائل و جرائد میں ساختیات، لاتشکیل، پس ساختیات، مابعد جدید تھیوری پر متواتر مضامین شائع کروا کر اولیت کا تاج اپنے سر پر رکھنے کی کوشش کی۔ مابعد جدید تھیوری نے ادب کی تفہیم و تحسین کے جو نئے ماڈل پیش کر کے اُردو میں نئے تنقیدی دور کا آغاز کیا اُن میں پس ساختیاتی تنقید کو کئی اعتبار سے اہمیت حاصل ہے۔

☆ دریدا کے نہایت ہی روایت شکن رویّے پر مبنی پس ساختیاتی تنقید، ساختیات کے ردِ عمل میں سامنے آئی۔ اس یعنی پس ساختیاتی تنقید نے لوگو مرکزیت (Logocentrism) کے تحت تقریر پر تحریر کے تفوق کی مہر ثبت کر کے متن میں معنی کی موجودگی سے یکسر انکار کر دیا جس سے معنی کو لامرکز کر دیا گیا اور یہ ہمیشہ التوا میں رہا۔ اس نظریے سے معنی کی تکثیریت (Plurality of Meaning) کی راہیں کھلنی لگیں۔

☆ نئی تاریخیت 'ادب کے تاریخی مطالعہ پر زور دیتی ہے نہ تاریخی متون میں ادبیت کی تلاش و جستجو کا نام ہے بلکہ یہ ادب اور تاریخ کی ہم رشتگی پر اصرار کرتی ہے۔

☆ بین المتونیت کے تحت ایک مخصوص متن میں مضمر اُن تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی متون کو دریافت کیا جاتا ہے جن کی مدد سے یہ متن تخلیق کے مختلف مراحل و منازل طے کرتا

ہے۔ اِن ثقافتی متون کے دھاگے اور ریشے ہمارے اجتماعی لاشعور کا ناگزیر حصہ ہوتا ہے جو اس نوتخلیق شدہ متن کی تیاری میں اپنا کردار ادا کرتا ہے۔

☆ نو مارکسیت بیک وقت آرتھوڈاکس مارکسی تنقید کی توسیع بھی ہے اور اس کی تردید بھی۔ جہاں مارکسی تنقید سیاسی اجبار کے تحت ادب پاروں سے تاریخ کے مختلف ادوار میں قائم بورژوازیوں اور پرولیتاریوں کے مابین طبقاتی کشمکش اور پیداواری ذرائع کی غیر متوازن تقسیم کو اپنا موضوع بناتی ہے وہیں نو مارکسیت کارل مارکس کے فلسفیانہ افکار و نظریات سے غیر جانبدارانہ طور پر دانشورانہ مکالمہ قائم کرتی ہے۔ ہر طرح کے آئیڈیالوجیکل جبر سے آزادی ہی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔

☆ قاری اساس تنقید مجموعی طور پر ادب کی تحسین و تفہیم میں قاری کی بلاواسطہ شرکت پر مُصر ہے۔ یہ نظریہ مصنف، تاریخ، ثقافت، زبان، زمانہ اور زندگی جیسے تمام انسلاکات سے عاری ہے۔

☆ تانیثی تنقید مابعد جدیدیت کی اہم دین ہے۔ یہ تھیوری تاریخ کے مختلف ادوار میں تخلیق کیے گئے متون میں عورت کی غیر تسلی بخش نمائندگی پر اظہارِ ناراضگی کرتی ہے اور ثقافتی متون کے ازسرِ نو تجزیے پر اصرار کر کے طبقۂ اناث کے اجتماعی عرفانِ نفس اور شعورِ ذات کی بازیافت کی جستجو کرتی ہے۔

☆ اکتشافی تنقید میں نقاد کو جو کام تفویض ہوا ہے وہ یہ ہے کہ اُسے اُس تخئیلی تجربے کا اکتشاف کرنا ہے جس سے ایک تخلیق کار ادب پارے کی تخلیق کے دوران دوچار ہوتا ہے۔ یہ تخئیلی تجربہ معنی اور موضوعیت سے بالکل مختلف ہے اور اس کو وہی نقاد منکشف کر سکتا ہے جو تخلیق کے پُراسرار مراحل سے واقفیت رکھتا ہو۔

☆ امتزاجی تنقید ادب پارے کی تنقید میں اسی تنقیدی نظریے کو کام میں لانے کی داعی ہے جس سے اس کی معنوی جہتیں کھل سکیں۔ یہ جملہ نظریاتِ نقد کا حاصلِ جمع نہیں ہے بلکہ ادب شناسی کا ایک منفرد اور ممتاز طور ہے جیسے عصرِ حاضر میں کئی ناقدین نے غیر شعوری طور پر ادب فہمی کے تفاعل کے دوران برتا ہے۔

☆ مابعد نوآبادیاتی تنقید بنیادی طور پر ادب پاروں کی تنقید کے دوران نوآبادیاتی دور کے حاوی کلامیوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتی ہے جس سے یہ پتہ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ سیاسی اور معاشی، علمی اور ادبی منظرنامے پر کس نوعیت کا نوآبادیاتی جبر حاوی رہا ہے جو ازسرِ نو تاریخ مرتب کرنے میں مدد فراہم کرتی ہے۔

مذکورہ بالا نظریات کی تفہیم و توضیح میں اُردو زبان کے صفِ اول کے ناقدین نے بڑھ کر حصہ لیا اور برصغیر کے معتبر اور موقر رسائل و جرائد میں اپنے مضامین کو منصہ شہود پر لایا گیا لیکن اُن سے تقاضا کیا گیا کہ اِن نظریات کے اطلاقی نمونے پیش کیے جائیں اور اس طرح انہوں نے مابعد جدید تھیوری کی فہم و فراست کا ثبوت پیش کر کے تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے۔ اس ضمن میں جو اطلاقی نمونے سامنے آئے انھیں تھیوری کی کامیابی پر ہی محمول کیا جاتا ہے۔ یہاں پر اطلاقی نمونوں کے نام پیش کیے جارہے ہیں مثلاً ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں''، ''کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویّے ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے'، (گوپی چند نارنگ)، 'منٹو کے افسانوں میں عورت'، 'عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'، (وزیر آغا)، 'کارگہہ شیشہ گری'، 'غالب جہانِ دیگر'، 'اُردو افسانہ ......تجزیہ' (حامدی کاشمیری)، 'نصف صدی کی اُردو شاعری میں مابعد جدید کردار'، 'متن کی تانیثی قرأت'، 'اُردو کا مابعد جدید افسانہ' (قاضی افضال حسین)، 'قدیم شعری متن اور جدید تعبیری رویّے' (ابوالکلام قاسمی)، 'کڑوا تیل کا ردِ تشکیلی مطالعہ'، 'بیانہ عرصہ اور راجندر سنگھ بیدی'، (شافع قدوائی)، 'وزیر آغا کی غزل کا ساختیاتی مطالعہ' (فہیم اعظمی)، 'براؤننگ دی ڈاگ کا ساختیاتی مطالعہ' (اقبال فریدی)، 'صاحب کا فروٹ فارم کا ساختیاتی مطالعہ' (قاسم یعقوب)، 'سمندر کا بلاوا کا ساختیاتی مطالعہ' (ناصر عباس نیّر) وغیرہ مضامین سے اُردو میں ادب شناسی کا جو نیا میلان پروان چڑھ رہا ہے اُسے کسی بھی طرح کم اہمیت کا حامل قرار نہیں دیا جاسکتا ہے کیوں کہ اُردو کی عملی تنقید کے ذخیرے میں پہلی بار ایسے مضامین شامل ہوئے جو بیک وقت روایتی تحریروں سے مختلف بھی ہیں اور منفرد بھی۔

تھیوری کے معترضین پر ایک نظر:۔

بنیادی سوال یہ ہے کہ اُردو تنقید کیوں اپنی رگوں میں نیا اور تازہ خون بھرنے کے

لیے مغرب کے تنقیدی سرمایے کی طرف ایک بے بس اور عاجز سائل کی طرح کشکول لے کر کھڑی ہے۔ یہ سوال ہر ذی حس اور کم ذی حس انسان کے لیے ہمیشہ اپنی تہذیبی اور تفکیری سرچشموں کی کم مائیگی کی وجہ سے مایوسی کا سبب بنتا آرہا ہے۔ اُردو معاشرے ہی کا کیا مذکور، برصغیر ہنوز پوری طرح مجموعی طور پر نوآبادیاتی ہتھکنڈوں سے غلو خلاصی حاصل نہیں کر سکا۔" وجوہ بہر حال جو بھی ہوں، مگر اتنی بات تو بہر حال طے ہے کہ ہمارا معاشرہ مجموعی طور پر تقلیدی ہے نہ کہ اختراعی۔ یہاں کے علمی اور ادبی کارنامے ہمارے علم میں اضافے کا موجب تو بنتے ہیں مگر ہماری زندگی کے معیار کو بڑھانے یا عالمی سطح تک پہنچانے میں ہماری کوئی راہ نمائی نہیں کرتے۔ اس پل پل بدلنے والی دنیا میں اکثر و بیشتر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خدا کی کائنات کا یہ حصّہ کتنا قناعت پسند ہے کہ اسے جہدِ مسلسل کے آداب کی ہوا تک بھی نہیں لگی ہے۔" یہی وجہ ہے کہ ہم آئے دن سائنس اور تکنالوجی کے میدان میں وقوع پذیر محیر العقول انکشافات اور ایجادات سے اپنی زندگی کو آسان اور پُر کیف بنانے کے لیے مغرب کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہتے ہیں۔ عصرِ حاضر کے ایک معتبر نقاد ناصر عباس نیّر نے مغرب سے ہمارے مستعارانہ رویّے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> "ہم جس طرح اپنی سائنسی و تکنالوجی، طبّی ضرورتوں کے لیے مغرب کے دست نگر ہیں اسی طرح فکر و نظر کے میدان میں بھی مغرب اس قدر ترقی یافتہ ہے کہ ہمیں اپنی ثقافتی و فکری ضرورتوں کا سامان مغرب سے مل جاتا ہے اور یہ صورت اُس وقت تک رہے گی جب تک مغربی کلامیوں میں ہمارے اہلِ علم شرکت نہیں کرتے اُن سے فکری مکالمہ اُن پیراڈائم کے تحت نہیں کرتے جو مغرب نے تشکیل دیے ہیں !۔یا ان کلامیوں کے متوازی کلامیے (Counter Discourses) تشکیل نہیں دیتے اور یہ اُس وقت تک ممکن نہیں جب نوآبادیاتی صورتِ حال، ذہنیت اور فضا سے آزادی حاصل نہیں کر لی جاتی!"[۲]

لیکن ہمارے ادبا کی ذہنی سطح کا حال بھی دیکھئے کہ جب وہ اُردو میں مابعد جدید تنقیدی نظریہ سازی کے بارے میں سوچتے اور لکھتے ہیں تو اُن کے افکارِ عالیہ کی تان مغربی دانشوری کی تکذیب، تردید، تذلیل اور تحقیر پر ہی ٹوٹتی ہے۔ اس ضمن میں عمران شاہد بھنڈر کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ شاید بھنڈر نے مورخہ ۳۰ر مارچ ۲۰۱۳ء کو روزنامہ 'ایکسپریس' لاہور میں شائع اپنے ایک مضمون بعنوان "مابعد جدید اردو تنقید" میں "لاتشکیل" کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ مشرقی کلامیوں کو لامرکز کرنے اور استحصال زدہ طبقے کو مزید حاشیے پر دھکیلنے کے لیے دریدا نے پیش کیا ہے۔ اسی طرح فضیل جعفری نے اپنے مضمون "امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت" میں لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت مغربی استعمار کی ایک سوچی سمجھی سازش ہے جو تیسری دنیا کے عوام کو ازسرِ نو ثقافتی سطح پر نوآبادیاتی چنگل میں پھنسانے کے لیے تیار کی جارہی ہے۔ یہ اور اس طرح کئی اعتراضات کیے گئے جو معترضین کی نارسائی پر دال ہیں۔ اِن معترضین کی فہرست میں شمیم حنفی، سلیم اختر، جمال پانی پتی، سراج منیر، تحسین فراقی جیسے دانشوروں کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

تھیوری کے ضمن میں اُردو کے آرتھوڈاکس ناقدین کی ایک پوری قبیل کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا کیوں کہ فی زمانہ ان ہی لوگوں کی کج رویّوں کی وجہ سے اس پر باضابطہ طور پر ڈسکورس قائم نہیں کیا جاسکا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ اہم ناقدین کے اعتراضات اور خدشات سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں محمد حسن عسکری اور محمد علی صدیقی کے اسمائے گرامی اس اعتبار سے اہمیت کے حامل ہیں کہ انہوں نے سب سے پہلے ساختیات پر اعتراض کر کے نئے تنقیدی کلامیوں کی راہ میں روڑے اٹکائے۔ واضح رہے کہ ان کے اعتراضات کی بنیاد ان کے مخصوص آئیڈیالوجیکل موقف میں مضمر تھی۔ عسکری نے فرانس کے ایک نو وارد مسلمان محمد آرکون کو قرآن پاک کا مطالعہ ساختیات کی رُو سے کرنے کی تجویز یہ کہہ کر رد کی تھی کہ نئے مغربی نظریات گمراہی کے دلدل کی طرف ہی راستہ دکھاتے ہیں۔ اس طرح محمد علی صدیقی نے ساختیات کے خلاف اس وجہ سے محاذ کھولا کہ ساختیاتی تجزیہ زبان کے synchronic یعنی یک زمانی مطالعے پر مصر تھی جب کہ ماسکو برانڈ مارکسزم کے

پروردہ ترقی پسندوں کے تفکیری رویّوں کی اساس تاریخ کے لیل ونہار میں پوشیدہ تھی۔ ان دو کے بعد اُردو میں وقتاً فوقتاً کئی لوگوں نے اعتراضات قائم کیے جن میں سے بیشتر نئے نظریات کے موئدین کی ذاتی زندگی کے اردگرد ہی گھومتے تھے اور روشن خیال ادبا کو ہر سطح پر یہ کہہ کر مذاق بنایا جارہا تھا کہ وہ مغرب کے چبائے ہوئے نوالوں کی طرف لپک رہے ہیں۔ اُردو تک ہی کیا موقوف، خود برطانیہ کی کیمبرج یونیورسٹی میں ۱۹۸۰ء میں کولن میک لیب نام کے ایک استاد کو اس لیے نوکری سے رخصت کیا گیا کہ وہ ساختیات، پس ساختیات جیسے نظریات سے دلچسپی رکھتا تھا۔ اس طرح اگر اُردو میں کسی شخص کو نئے نظریات سے فکری وابستگی کا مظاہرہ کرنے پر کسی بھی سطح پر طعن وتشنیع کا نشانہ بنایا جاتا ہے تو یہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے۔ بلکہ اُردو کے ایک معتبر استاد پروفیسر فضیل جعفری نے ''ساختیاتی کباب میں ردِ تشکیل کی ہڈی'' اور ''امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت'' کے عنوان سے ذہنِ جدید میں مضامین لکھ کر نئے تنقیدی ڈسکورس کا مذاق اڑایا۔

آپ میں سے بیشتر کو یہ سنتے ہوئے حیرت ہوگی کہ اُردو میں تھیوری کی تفہیم اور توضیح سے لے کر اس کے اطلاق تک جتنی بھی تحریریں سامنے آئی ہیں اُس سے کہیں زیادہ منظم اور منضبط انداز میں اس کی مخالفت میں یاروں نے اپنی ساری توانائی صرف کی ہے۔ اسی لیے جب کوئی بھی شخص اُردو میں تھیوری کی تاریخ کے حوالے سے لکھنا چاہتا ہے تو بادلِ ناخواستہ ہی سہی اُسے معترضین کے خیالات واعتراضات کو بہر حال حیطۂ اظہار میں لانا ہی پڑتا ہے۔

اُردو میں تھیوری کا مستقبل:۔

جن کشادہ نظر ناقدین اور دانشوروں نے اسّی کی دہائی میں تھیوری پر مباحث قائم کیے اور اس کی تشریح وتوضیح اور تفہیم وتعبیر میں اپنی دیدہ وری کی روایت کا احترام کرتے ہوئے اور علمی وادبی بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے نہایت ہی شرح وبسط کے ساتھ مضامین کے انبار لگائے اور تین دہائیوں سے اُن کا یہ سفر بغیر کسی رکاوٹ کے جاری وساری ہے، ان کی ابتدائی اور تازہ تحریروں کے جائزے کے بعد تھیوری کے مستقبل کے بارے میں بہتر رائے قائم کی

جاسکتی ہے۔ فکشن اور شاعری دونوں میں مابعد جدید تنقیدی تھیوری کی بدولت نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں بلکہ مشرقی شعریات کے امتیازات اور بنیادی مقدمات کے سرمایے کی طرف ہمارا التفات بھی اس تھیوری کا ہی مرہونِ منت ہے۔ قاضی افضال حسین نے مابعد جدیدیت کے ایک اہم عنصر 'فوق بیانیہ کا استرداد' کے نتیجے میں ہماری اپنی تہذیبی وثقافتی روایات و اقدار کی بازیافت کی کوششوں کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''آفاقی اصولوں کی نفی کے نتیجے میں شعریات کے وہ اصول جو ابھی چند سال پہلے تک فرانس وامریکہ سے لے کر ہندوستان کی ہر زبان کے لیے موزون ومناسب تھے، بے معنی ہو گئے اور ادب کی معنویت خود اس زبان کی شعری روایت میں دریافت کی جانے لگی۔ مابعد جدیدیت کا اصل کارنامہ ہی یہ ہے کہ اس نے شعریات کے آفاقی تصور سے انکار کر کے مقامی شعریاتکی اہمیت وفوقیت نمایاں کی۔ اُردو میں مشرقی شعریات سے ہماری بڑھتی ہوئی دلچسپی آفاقی اصولوں یا فوق بیانیہ کے اسی انکار کا نتیجہ ہے'' [۳]

مابعد جدید تھیوری نے اُردو تنقید کو نئی زبان عطا کی جس کی اساس بین العلومی ہے۔ اس نے نئی اصطلاحات کے ذریعے تنقید کے مروجہ معانی ومفاہیم کو کامل استرداد عطا کر کے ایک بالکل نئے کلامیہ کا آغاز کیا۔ لاتشکیل، تشکیلی حقیقت، صوت مرکزیت، لامرکزیت، معنی نما، تصورِ معنی، لوگو مرکزیت، ساخت تشکیل، افتراق، التوا، ڈسکورس، ایپس ٹیم، ہائپر ریلیٹی، اکریوین، اکریونت، لانگ، پارول، متن، بیانیات، معنی کی تکثیریت، شعریات وغیرہ اصطلاحات نے اُردو تنقید کی آبِ جو کو بحر بیکراں میں منقلب کر دیا۔ اُردو کے مابعد جدید نظریاتی تنقید کے موجودہ سرمایے پر ایک سیر حاصل بحث یہاں پر اس لیے لازمی ہے تا کہ اس کے اور پس رو تنقیدی اسلوب وانداز کے درمیان خطِ امتیاز کھینچا جا سکے۔ اس بات سے مابعد جدید تنقید کے معترضین بھی بخوبی واقف ہیں کہ مابعد جدید تھیوری نے اُردو کی نظریاتی تنقید کو نئی اصطلاحات، نئی تراکیب، نئے اسالیب اور نئی زبان عطا کیے، جس نے

مجموعی طور پر تنقیدی نظام کو ہی نئی فضا سے معمور کر دیا۔

مابعد جدیدیت کی طرح اس کا تنقیدی نظام بھی بین العلومی مزاج کا متحمل ہے جس نے ایک طرف ادب فہمی کے مروجہ طریقہ کار کو معرضِ سوال میں کھڑا کر کے رکھ دیا ہے تو دوسری طرف سہل پسند ناقدین کے دائرہ کار کو محدود تر کر کے ان کی کایا پلٹ دی ہے لیکن ان سب کے ساتھ ساتھ تھیوری کی جو سب سے بڑی دین ہے وہ مطالعے کا تکثیری طور ہے۔ جیک دریدا کے فلسفہ لاتشکیل نے ادبی مطالعات کے جمود کو اس انداز سے توڑا کہ یہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں ادب شناسی کا مہ کامل بن کر سامنے آیا۔ تکثیریت اس تھیوری کا محور و مرکز ہے جس کی وجہ سے معنی کی وحدت پارہ پارہ ہو کر رہ گئی اور ان حضرات کے افکار کو از کارِ رفتہ قرار دیا جو کسی مخصوص مکتبہ فکر کے تحت اخذِ معنی کے تفاعل میں سرگرمی دکھاتے تھے۔ یہ تکثیریت خالص مغربی نہیں ہے بلکہ ہمارے متقدمین نے بھی معنی کی وحدت کے برخلاف اس کی کثرت پر زور دیا ہے۔ شہنشاہِ غزل میر تقی میرؔ کا مندرجہ ذیل شعر اس سمت میں راہ نمائی کا کام انجام دے سکتا ہے۔ فرماتے ہیں ؎

طرفیں رکھے ہیں ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کرے ہیں زبانِ قلم سے ہم

اسی وجہ سے ہم یہاں پر یہ کہنے میں حق بہ جانب ہیں کہ تھیوری کا مستقبل ہماری کلاسیکی شعریات کے تنوع سے مشروط ہے۔ جب ہم تھیوری کے نظریاتی اور اطلاقی پہلوؤں پر لکھیں گے تو اُردو کے تنقیدی سرمائے کی بازیافت اس کا اولین فریضہ ہوگا۔

اُردو میں تھیوری کی کارفرمائی کے حوالے سے یہ کہنا بیجا نہیں ہوگا کہ مستقبل میں اس برگ و بار لانے کے زیادہ سے زیادہ امکانات ہیں وہ اس لیے نہیں کہا جا رہا ہے کہ جن لوگوں نے اس کو اُردو میں رواج دینے اور ادبی ڈسکورس کا حصہ بنانے میں اپنی بساط بھر کوششیں کیں بلکہ اس کے معترضین نے بھی وقت وقت پر بادلِ ناخواستہ ہی سہی اس کی معنویت، ضرورت اور اہمیت کے سامنے سرِ تسلیم خم کیا ہے۔ اُردو میں مغربی نظریاتِ نقد کے معترضین کی سرداری شمس الرحمٰن فاروقی کئی دہائیوں سے کرتے آئے ہیں اور ادب شناسی

کے حوالے سے اُن کے فتوے اُن کے ماننے والے ہر گام پر دکھاتے پھرتے رہتے ہیں لیکن اُن معتقدوں میں شاذ ہی کسی کو یہ معلوم ہے کہ (ساحری، شاہی اور صاحب قرانی، ) داستانِ امیرِ حمزہ کا مطالعہ: (نظری مباحث، جلد اول)، شعر شور انگیز، تفہیمِ غالب جیسی تصانیف میں شامل مباحث روسی ہیئت پسندی، ساختیات اور تفہیمیات کی روشنی میں پیش کیے گئے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ انہوں نے خود زیرِ لب تھیوری کے حوالے سے جو بیانات دیے ہیں اُن سے مستقبل میں تھیوری کی شیرازہ بندی کرنے میں مدد ملے گی۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی (Russian Formalizm) اور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید سے معاملہ کیے بغیر ہم ناول اور داستان دونوں کی تنقید میں ناکام رہیں گے''۔؎

تھیوری کے دائرہ کار میں صرف مابعد جدید دور میں تخلیق کیے گئے متون کو ہی نہیں رکھا جا سکتا ہے بلکہ ماقبل کے ادبی اظہارات کو بھی بجا طور پر اس کے ذریعے جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ ادب پارہ اپنے خود مکتفی کردار کی بنیاد پر کسی بھی نظریے سے آنکھیں چار کرنے کی تب و تاب سے معمور ہوتا ہے اور اس کی دائمیت ہی اس کا حسن اور اس کی اہم قدر ہے۔ مابعد جدید تھیوری کے تحت بین المتونیت، قاری اساس تنقید، امتزاجی تنقید، اکتشافی تنقید جیسے نظریات کا اطلاق ہر دور کے ادب پر یکساں طور پر کیا جا سکتا ہے اور یہی اس کے مستقبل بین ہونے کا خوب صورت عندیہ دیتا ہے۔ ممتاز ادیب اور نقاد ابوالکلام قاسمی مابعد جدید تنقید کے طریقہ کار کے دائرہ کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مابعد جدید تنقید صرف، مابعد جدیدیت، زیرِ اثر لکھے جانے والے ادب پر ہی نہیں لکھی جائے گی۔ اگر ایسا ہو تو کسی بھی تنقیدی طریقہ کار کا دائرہ محدود ہو کر رہ جائے گا اور آج کے بدلے ہوئے ادبی منظرنامے میں ماقبل کے متون کے مطالعہ کا جواز اور معنویت برائے نام رہ جائے گی۔ کسی بھی زمانے کے تنقیدی اصول وضوابط جس

طرح اپنے زمانے کے ادبی رویّوں سے کسبِ فیض کرتے ہیں لیکن
ان کا اطلاقی پہلو زمانۂ حال کے ادب تک محدود نہیں رہتا اسی طرح
مابعد جدید تنقید کو بھی قطعیت سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے
مطالعے اور تفہیم کا دائرہ وسیع کرنا ہوگا۔'' ۵

مذکوہ اقتباس میں ابوالکلام قاسمی نے تھیوری کو بااثر اور بامعنی بنانے کی جو بات کہی ہے اُس نے آج یقیناً اپنا دائرہ وسیع کیا ہے جس کا ثبوت تھیوری کے تحت پیش کیے گئے حالیہ مطالعات سے سامنے آتا ہے۔

یہاں پر ایک بات کا اظہار کرنا چاہوں گا کہ جس نے بھی نئے افکار کی تازگی سے اپنے ذہن کو معطر کیا، اُس کی تحریر کا رنگ سرے سے ہی بدل گیا کیوں کہ اس کی سوچ مشرقی اور مغربی افکار کے رنگارنگ دھاگے اور ریشے کا ایک نیا اور منفرد عکس تیار ہوا۔ ہاں یہ بھی صحیح ہے کہ ادب پنپتا اور پروان چڑھتا ہے اختلافِ رائے سے، یہی اختلاف بحث و مباحثہ کو راہ دے کر نئے کلامیوں کی تفہیم و تعبیر میں مناسب حد تک مدد کرتا ہے۔ بقولِ ذوق ؎

گلہائے رنگ رنگ سے ہے رونقِ چمن
اے ذوق! اس جہاں کو ہے زیب اختلاف سے

لیکن اس کے لیے بنیادی شرط یہ ہے کہ اختلاف علمی ہو، ادبی ہو اور تعقلاتی ہو۔

خلاصۂ بحث یہ کہ مابعد جدید تھیوری نے ادب کے تفہیم و تجزیے کا جو طور سامنے لایا وہ اپنی اصل میں فارمولہ سازی اور تصوراتی کُلیوں کے استرداد کا سامان اپنے جلو میں رکھتا ہے جس نے یقینی طور پر تفہیمات و تعبیرات کی ایک نئی دنیا خلق کی ہے۔ ادب کو نئے بلکہ اَن گنت تناظرات میں پڑھنے کی طرح ڈالی۔ اس طرح فی زمانہ ادب کی تخلیق سے لے کر اس کی قرأت تک تنقیدی کلامیے نے جو بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کیے ہیں، اُن سے ہی تھیوری کے روشن مستقبل کی ضمانت دی جاسکتی ہے۔

# حوالے


۱۔ اداریہ، سالانہ ادبی تحقیقی وتنقیدی مجلہ 'ترسیل' نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، شمارہ ۱۱، سال ۲۰۱۳ء

۲۔ ناصر عباس نیّر، جدید اُردو تنقید پر مغربی اثرات، شعبہ اُردو، بہاوالدین ذکریا یونیورسٹی، ملتان پاکستان، ص۔ ۲۸۲

۳۔ نصف صدی کی اُردو شاعری میں مابعد جدید عناصر، مشمولہ تحریر اساس تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء، ص۔ ۱۹۰

۴۔ ساحری، شاہی، صاحب قرآنی، داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اول، ص۔ ۷۱

۵۔ ابوالکلام قاسمی، معاصر تنقیدی رویے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص۔ ۵۱


............☆☆☆............

☆...... پروفیسر ظہور الدین

# عملی تنقید اور احتشام حسین

''تنقید اور عملی تنقید'' مضامین کا مجموعہ پہلی بار ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس میں مختلف ادبی موضوعات پر احتشام صاحب کے تیرہ (۱۳) مضمون شامل ہیں۔ مجموعے کے پہلے مضمون ''تنقید اور عملی تنقید'' میں ادب اور تنقید کے درمیانی رشتوں کی وضاحت کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:۔

''تنقید کے اصول ادب ہی کے اندر سے وضع کیے گئے ہیں۔ اگر وہ باہر سے ادب پر لادے جائیں تو انہیں تنقید نہیں کہا جا سکتا'' (ص، ۱۶)

تنقید کا منصب کیا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر سیّد احتشام حسین نے تنقید کے تاثراتی دبستان کا بڑی تفصیل سے ذکر کیا ہے اور اُسے نہ صرف مسترد کیا ہے بلکہ نقاد کے لئے یہ بھی ضروری قرار دیا ہے کہ وہ ادب کے بارے میں کوئی نہ کوئی رائے ضرور رکھے اور اُس کا اظہار کرے۔ چنانچہ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''نقاد کبھی غیر جانب دار نہیں رہ سکتا۔ اُس کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ ادیب کے محرکاتِ تخلیق کا پتہ لگائے۔ اُن سرچشموں کا منبع تلاش کرے جہاں سے ادیب نے زندگی حاصل کی ہے، اُس فلسفہ کو ڈھونڈ نکالے جو ادیب کے خیالوں کو ایک مربوط شکل میں پیش کرنے کا ذریعہ بنا۔ اس طرح یقیناً ایک منزل میں تو نقاد کو بھی ادیب کے ساتھ ہر وادی و کہسار میں چلنا پڑے گا اور ہر صحرا کی خاک چھاننا ہوگی۔'' (ص، ۲۷)

جیسا کہ اوپر کہا گیا عملی تنقید کی کامیابی کے لیے ضروری ہے کہ نقاد خود ادب کے

بارے میں کوئی نظریہ رکھتا ہو۔ اگر وہ خود ادب اور زندگی کے رشتے، حقیقت اور تخیل، افادیت اور پروپیگنڈہ، مواد اور ہیئت کے تعلق، حسن کے مفہوم، تنقید نگار کے نقطۂ نظر، ادب اور عوام، شعر و ادب میں زبان کی جگہ، اسلوب، فنی اصول اور روایاتِ فن کے بارے میں واضح رائے نہیں رکھتا اور اپنی آرا کو کسی مخصوص فلسفۂ ادب سے ہم آہنگ نہیں کر سکتا تو اُسے عملی تنقید کے میدان میں اترنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیئے کیونکہ انہیں اسی کی بنیاد پر کسی فن پارے کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ ان مسائل سے متعلق اُس کی رائے جیسی ہوگی، اُس کی عملی تنقید بھی ویسی ہی ہوگی۔ بقولِ احتشام حسین، ''اگر وہ سماجی حقیقت پسندی کو اپنے خیالات کی بنیاد بنائے گا تو وہ ادب میں ویسے ہی مواد کی جُستجو کرے گا اور اگر اُس کا نقطۂ خیال تاثراتی ہوگا تو اُس سے بالکل مختلف چیزیں ڈھونڈنے کی کوشش کرے گا اور ہر قدم پر دونوں قسم کے نقادوں میں اختلافِ رائے ہوگا اور اس طرح ایک ہی ادب پارہ عملی تنقید کی بساط پر مختلف حیثیتیں اختیار کرے گا۔ ادبی نظریات کی بہت سی قسمیں ہو سکتی ہیں۔ اس لیے عملی تنقید پر نگاہ رکھتے ہوئے نقاد کے نقطۂ نظر کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔'' (ص ۲۸۔۲۹)

آگے چل کر موصوف نے کچھ نظریوں کے تحت کی جانے والی عملی تنقید کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے۔ خاص طور سے اُنہوں نے نفسیاتی نظریئے، تحلیلِ نفسی، تاریخی نظریہ اور معاشی معاشرتی اور طبقاتی روابط کے نظریئے کے بارے میں کھل کر اظہارِ رائے کیا ہے۔ ان سب میں وہ اسی یعنی اشتراکی حقیقت نگاری اور مارکسی نظریئے کے تحت کی جانے والی عملی تنقید کو ہی سب سے کارآمد قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''اس وقت تک عملی تنقید کا یہی طریقہ سب سے زیادہ کارآمد ثابت ہوا ہے۔ کیوں کہ اس میں خارجی اور داخلی کوئی پہلو چھوٹنے نہیں پاتا لیکن زور اُنہیں باتوں پر زیادہ دیا جاتا ہے جو ادیب کے سماجی اور فنی شعور سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ نظریہ نہ تو جمالیاتی پہلوؤں کو نظر انداز کرتا ہے نہ ادب کو عمرانیات اور سیاسیات کا بدل قرار دیتا ہے۔'' (ص ۳۳)

اس مضمون کے آخر میں موصوف نے اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی بھی کوشش کی ہے کہ کیا شعر و ادب میں فلسفہ کا ہونا ضروری ہے یا نہیں؟ مجموعی اعتبار سے وہ اس

بات کے قائل نظر آتے ہیں کہ ''فلسفہ ادیب کے شعور کا جز اور عملی زندگی کی صداقتوں کا نقیب بن کر ادب میں جگہ پاتا ہے اور چوں کہ فلسفہ بھی ادب کی طرح معاشی بنیادوں ہی کے اوپر وجود میں آتا ہے۔ اس لیے دونوں میں ایک ہی قسم کے حقائق کا دو طریقوں سے ظاہر ہونا بالکل قرینِ قیاس ہے۔'' (ص،۳۵)

''ادب میں طنز کی جگہ'' میں مزاح اور طنز کے فرق کو واضح کرتے ہوئے ادب میں طنز کی اہمیت کو مختصراً واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ طنز اور مزاح کے فرق کو واضح کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''......طنز کا وجود مزاح کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے، ہاں مزاح طنز سے بالکل پاک بھی ہوسکتا ہے۔ خالص ظرافت میں ارسطو کے خیال کے مطابق بھدا پن اور بدصورتی کا احساس تو ہوسکتا ہے لیکن اذیت کا احساس نہیں ہونا چاہیئے۔ اس طرح ایک بات تو طے ہوسکتی ہے کہ طنز مزاح کی ایک قسم ہے جس میں مقصد کے بدل جانے سے بعض ایسی خصوصیتیں پیدا ہو جاتی ہیں، ظرافت جن کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ طنز اور مزاح میں تفریق نمایاں کرنا آسان نہیں لیکن معلوم یہی ہوتا ہے کہ ظرافت کا مقصد تفریح ہے اور طنز کا مقصد افراط وتفریط کی اصلاح۔'' (ص،۳۸)

آگے چل کر طنز کی مزید وضاحت کرتے ہوئے حقیقت کے ادراک کو طنز کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں بلکہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ حقیقت کو جانے بغیر طنز پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ طنز محض خیالی نہیں ہوسکتا اُس کا نشانہ کوئی نہ کوئی مادی حقیقت ہوتی ہے۔

طنز کن حالات میں جنم لیتا ہے، اُن وجوہ کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ جب کوئی سماج کے مقررہ رویوں سے بغاوت کرتا ہے تو نکتہ چینی کے دروازے کھل جاتے ہیں اور اس تصادم میں طنز کے ہتھیار بغیر کسی رعایت کے کھل کر برتے جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے طنز بھی ایک سماجی عمل ہی ہے۔ چنانچہ طنز نگاری کو بھی سماجی حقیقت پسندی کی روشنی میں ہی درست طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔

ادب کی طرح طنز نگار بھی فرد، سماج اور فطرت انہیں تین کو اپنا موضوع بناتا ہے

لیکن جسمانی کمزوریوں یا فطرت کی طرف سے ملنے والے نقائص کو طنز کا نشانہ ہرگز نہ بنانا چاہیئے۔ اُسے اُنہیں کمزوریوں کو نشانہ بنانا چاہیئے جن کو دور کرنا انسان کے بس میں ہو۔

"طنز نگار کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ طنز اور ہجو کے فرق کو بخوبی سمجھے۔ اگر طنز میں کینہ پروری، دشنام طرازی، طعن و تشنیع کا رنگ پیدا ہو جائے تو طنز نگاری ہجو کی حد میں داخل ہو جائے گی۔ سماجی یا اخلاقی اصلاح کی پشت پناہی کے بغیر طنز نہیں بن سکتا"۔ (ص ۴۲)

اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ہر دور میں طنز نگاری کے روپ الگ الگ ہوتے ہیں۔ ہر دور میں جو اخلاقی یا سماجی قدریں اُس کی پہچان بنتی ہیں، طنز میں اُنہیں کا ذکر ہوتا ہے یا اُنہیں کو نشانہ بنایا جاتا ہے۔ اسی وجہ سے سودا اور انشاء کی ہجویات میں "درباری زندگی، جاگیردارانہ نظام کی اخلاقیات اور ذاتی منافرت اور اختلاف کا رنگ اتنا گہرا ہے کہ اُن کے سماجی پہلو واضح نہیں ہوتے۔" سیاسی و سماجی طنز کا یہ روپ قدیم شعراء کے ہاں بدرجہ اتم موجود ہے۔

ہمارے دور کے سماجی حقائق طنز کو نئی توانائی عطا کر رہے ہیں۔ ان کے خوبصورت نمونے جوشؔ یا پھر کرشن چندر کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔

طنز ایک ایسی صنفِ ادب ہے جس میں موضوع کے ساتھ ساتھ اندازِ بیاں کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ طنز کی کامیابی اکثر اندازِ بیاں ہی کی وجہ سے ممکن ہو پاتی ہے تو بے جا نہیں ہے۔..... ایجاز، اختصار، ذکاوت، ذہانت کی وجہ سے طنز ایک کامیاب حربے کی صورت اختیار کرتا ہے۔ "یہ طنز نگار کے اندازِ بیاں کا جادو ہے کہ پڑھنے والا نہ صرف اُس سے متاثر ہوتا ہے بلکہ اپنے گریبان میں منہ ڈال کر خود اپنی شخصیت کا جائزہ لینے لگتا ہے۔ جس جگہ یہ احساس ہو جائے کہ طنز کسی ذاتی کینے اور بغض کا نتیجہ ہے اُس جگہ دوسروں کی ہمدردیاں ساتھ نہیں ہو سکتیں۔ لیکن اگر طنز میں فراخ دلی، وسیع القلبی اور انسانی ہمدردی کے عناصر نظر آئیں تو طنز اعلیٰ ادب بنتا ہے۔ حالات کو بہتر بنانے کی خواہش، انسان دوستی کا جذبہ اور ذاتی غصہ کو پی جانے کی طاقت کے بغیر کوئی اچھا طنز نگار نہیں بن سکتا۔" (ص ۴۵)!

احتشام حسین سماجی اور سیاسی طنز کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ کیوں کہ اس سے نہ

صرف مخالف قوتوں کو شکست دی جاتی ہے بلکہ اپنی جماعتی اور قومی زندگی کی اصلاح بھی کی جاتی ہے۔ وہ معاشرت میں توازن اور انصاف قائم کرنے کی جدوجہد میں زبردست آلے کی حیثیت رکھتا ہے۔

جدید دور میں طنز کے پنپنے کے امکانات زیادہ ہیں کیونکہ یہ دنیا اتنے سارے مسائل میں گھری ہوئی ہے کہ طنز نگار اگر چاہے تو لازوال ادب تخلیق کر سکتا ہے۔ ''موجودہ معاشرتی اور سیاسی ہل چل میں طنز نگار کے لیے موضوع اور مواد کی کمی نہیں۔ غلامی، مغرب کی نقالی، اقتصادی زبوں حالی، بے روزگاری، جنسی بے راہ روی، غمِ دوراں اور غمِ جاناں، فرقہ پرستی، رجعت پرستی، ترقی پسندی، رشوت، چور بازاری، سرمایہ داری، جاگیرداری، صنعتی دور کی قدروں میں تصادم، فریب آزادی، جمہوریت، حقوقِ نسواں، انجمن سازی، موت کی سوداگری اور کفن فروشی وغیرہ'' یہ وہ موضوعات ہیں جو طنز کے لیے کھاد کا کام کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے ہمارے دور میں طنز نگاروں کی ایک پوری کھیپ تیار ہوگئی ہے۔ محفوظ علی، اکبر الٰہ آبادی، ظفر علی خان، قاضی عبدالغفار، سند باد جہازی، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، جوش ملیح آبادی، کرشن چندر، کنہیا لال کپور وغیرہ احتشام حسین کے بقول اسی دور میں پیدا ہو سکتے تھے۔ اس کے باوجود اردو میں طنز نگاری کو ابھی بہت آگے جانا ہے اور وہ مقام حاصل کرنا ہے جو عالمی ادب میں طنز کو حاصل ہو چکا ہے۔

''افسانہ میں نفسیاتی عناصر'' میں اپنے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

''......اس مختصر مضمون میں مصنف یا افسانہ نگار کے نفسیاتی عوامل سے بحث نہیں کی گئی ہے بلکہ مختصر افسانہ میں کرداروں کی نفسیاتی کیفیت کے اظہار کے طریقوں اور امکانات پر نظر ڈالی گئی ہے۔ یہ بات میرے پیشِ نظر ہے کہ افسانہ نگار کی نفسیات کو کرداروں کی نفسیات سے مکمل طور پر الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن یہ سوال زور دینے کا ہے، یہاں افسانے میں نفسیات کے عمل پر زور دیا جائے گا، افسانہ نگار پر نہیں۔'' (ص،۴۹)

احتشام حسین ادب میں مقصدیت کو لازمی جز قرار دیتے ہیں اور بے مقصدیت

کے دعووں کو محض ایک فریب گردانتے ہیں۔'' یہی مقصد مختصر افسانے کی بناوٹ، کرداروں کے بننے بگڑنے اور افسانے کے اختتام تک پہنچنے ''پر اثر انداز ہوتا ہے۔'' یہیں نفسیات کا سوال بھی پیدا ہوتا ہے۔ یا یہ افسانہ کے کردار کیا سوچتے ہیں، اُن کے ذہن میں خیالات کس طرح آتے ہیں، کہاں سے آتے ہیں اور کس طرح افسانے کا جزو بن جاتے ہیں۔ افسانہ نگار اپنے کرداروں کے ذہن کو کھول کر پڑھنے والوں کے سامنے اس لئے رکھ دینا ضروری سمجھتا ہے کہ اُن کے اعمال اور حرکات ان خیالوں کی روشنی میں پرکھے جاسکیں۔ افسانہ نگار اس طرح ذہین قاری اور ناقد کے ہاتھ میں ایک پیمانہ بھی دے دیتا ہے جس کی مدد سے وہ اُس کے کرداروں کے عمل اور ذہن میں تطابق کی جستجو کرتا ہے اور عمل اور خیال کے تعلق کو ناپ سکتا ہے۔'' (ص ۵۲)

احتشام حسین دراصل کہنا یہ چاہتے ہیں کہ افسانے میں کردار جس طرح سوچتا اور جو کچھ سوچتا نظر آتا ہے اُس کو اُسی کے مطابق عمل بھی کرنا چاہیئے۔ اس صورت میں اُس کے کردار اور شخصیت کے بارے میں صحیح رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ لیکن فرائڈ کے نظریات کے زیرِ اثر افسانے میں شعور سے کام لینے کا جس طرح سے آغاز ہوا ہے اُس نے بہت سی الجھنیں بڑھادی ہیں۔ ''لاشعور کے نام پر افسانہ نگار بہت سی غیر متعلق باتوں کو متعلق کر دیتا ہے اور چونکہ اُس کی بنیاد مادی یا سماجی شعور پر نہیں ہوتی، اس لیے جدھر چاہتا ہے خیالوں کی باگ ڈور موڑ دیتا ہے اور اُس کے جانچنے پرکھنے کا کوئی خاص ذریعہ نہ ہونے کی وجہ سے ایک معتدل ذہن اور جذبات رکھنے والا اُس سے لطف اندوز نہیں ہوسکتا۔''

احتشام حسین دراصل لاشعور کے نام پر ہونے والی ساری سرگرمیوں سے نالاں ہیں۔ کیوں کہ اِن سے کردار کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ لاشعور کا وجود چونکہ مادی اور سماجی نہیں، اس لیے وہ تجربے کی شکل اختیار کر کے صداقت تک نہیں پہنچ سکتا۔ اپنی بات کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:۔

''خارجی پسِ منظر کے بغیر نفسیات کا تصور بے حقیقت ہے۔ اس لیے جس افسانے میں خارجی حالات کی طرف واضح اشارے نہیں پائے جاتے وہاں نفسیات کے

سمجھنے میں دشواری ہوتی ہے......

افسانہ میں نفسیات کے عنصر کو جس پہلو سے بھی دیکھا جائے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ کرداروں کی نفسیاتی کیفیت اُن خارجی حالات کی پابند ہوتی ہے جن میں وہ گھرے ہوئے ہوتے ہیں یا جو اُن کو عمل پر اُکساتے ہیں۔ معمولی اعصابی حرکات کی بنیادوں کا پتہ نہ چل سکے لیکن انسان کے اعمال وافعال کا مسلسل غیر شعوری حرکات کا نتیجہ ہونا سمجھ میں آنے والی بات نہیں ہے۔ کسی پاگل، بیمار یا غیر معتدل کردار کی ذہنی کیفیت دکھانے میں سماجی بنیادوں کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے لیکن معتدل انسان کی نفسیات کا بھی معتدل ہونا ضروری ہے اور...... ہیجانی مواقع پر بھی اُس کے عمل کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے" (ص ۵۵۔۵۶)

احتشام صاحب دراصل نفسیات ہی نہیں زندگی سے وابستہ ہر چیز کو سماجی بنیادوں پر استوار ہوتا ہوا دیکھتے ہیں اور کوئی ایسی شئے جو سماجی تاویل نہیں رکھتی وہ اُن کی سمجھ سے بالا تر ہو جاتی ہے۔ افسانے میں لاشعور کی کرشمہ سازیوں کو جس طرح کرداروں کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اُس سے خود کردار کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں ملتی، افسانے کے ارتقا کو بھلا وہ کس طرح متاثر کرسکتی ہے۔

''شعر فہمی'' بھی ایک اہم مضمون ہے اس میں احتشام حسین شعر فہمی کے لیے جس ذہنی مناسبت و مطابقت کی قاری کو ضرورت ہوتی ہے اُن کا جائزہ لیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ ایک عرصے تک قدماء کے ہاں یہ تصور عام رہا ہے کہ شعر گوئی کی طرح شعر فہمی بھی ایک الہامی قوت چاہتی ہے، دونوں سعادتوں میں سے کوئی سعادت زورِ بازو سے حاصل نہیں کی جاسکتی'' (ص، ۵۸)۔ قدما سے متعلق اس قول کی تائید یا تردید کرنے کی بجائے اُنہوں نے بہتر یہ جانا کہ شعر فہمی کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا جائے۔ چنانچہ اُنہوں نے شاعر اور قاری کے درمیان پیدا ہونے والے اختلاف رائے کی مختلف وجوہات کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''شاعر اور سخن فہم کے درمیان اختلاف رائے کی بہت سی وجہیں ہوسکتی ہیں، یہاں اُنہیں وجہوں کا تجزیہ اور اسی سلسلے میں سخن فہمی کے حقیقی مفہوم کا تعین مقصود ہے۔'' (ص، ۵۹)

شعر کی تفہیم میں کیا کیا دقتیں پیش آتی ہیں ان کا ذکر کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں کہ تفہیمِ شعر میں سب سے پہلی دقت تو یہ پیش آتی ہے کہ ہر آدمی اُسے اپنے اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ شعر ہر قاری کے ذہن میں ایک ہی طرح کا تاثر نہیں ابھارتا چنانچہ اُسے سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ''اثر پذیری ایک مرکب جذبہ ہے اور ایک ہی بات یا خیال سے مختلف المذاق لوگوں پر مختلف قسم کا اثر مرتب ہوتا ہے۔ یہ اثر شعر فہمی پر بھی اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اثر قبول کرنا محض ایک نفسیاتی مسئلہ نہیں ہے بلکہ اس کے پسِ منظر میں سخن فہم کا سارا ذہنی، معاشی اور معاشرتی وجود عمل پیرا ہو کر اثر پذیری کی صلاحیت کو روشن یا تاریک بناتا ہے۔ شعر فہمی سے کوئی بندھی ٹکی چیز مراد نہیں لی جا سکتی۔ کیوں کہ جہاں شاعری ابہام کی منزل میں داخل ہو جاتی ہے وہاں شعر فہمی کی سانس اکھڑ جاتی ہے۔ وہاں شاعر اور قاری یا سامع میں ہم آہنگی اور مفاہمت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔'' (ص ۶۰)

احتشام صاحب کی اس دلیل کو جزوی طور پر ہی قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ شعر کو ہر قاری اپنے اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ دو قارئین کی تفہیم کے درمیان ضروری نہیں کہ تطابق بھی ہو لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ تطابق نہ ہونے کے باوجود اتنا بعد بھی نہیں ہوتا کہ دونوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہوں۔ ہم جانتے ہیں کہ شعر کی تفہیم کا سفر اُس کے لفظی یا لسانی کارگہہ سے شروع ہوتا ہے۔ لفظ کے سامنے کے معنی ہی اُس کے علامتی معنوں کی طرف رہبری کرتے ہیں اور پھر علامتی معنی اُن آفاقی جہتوں تک پہنچاتے ہیں جو دراصل مراد ہوتے ہیں۔ اگر یہ حقیقت نہ ہوتی تو ساری شاعری قارئین کے لیے ایک ایسا معمہ بن جاتی جس کو حل کرنا کسی کے بس میں نہ ہوتا۔ ایسا اگر نہیں ہے تو اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ لفظ خود اظہار کی گرہیں کھولتا اور معنی کی پرتیں اُٹھاتا ہے۔ نیچے دی ہوئی ایک مثال سے یہ بات سمجھنے میں مزید مدد ملے گی۔

غالبؔ کے دیوان کا پہلا شعر ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری کو اُس ایرانی روایت کا علم ہو جس کے مطابق فریادی ایرانی دربار میں اپنی فریاد پیش کرنے کے لیے کاغذ کا لباس پہنتا تھا۔ کاغذی کے ایک معنی کمزوری اور بے معنویت کے بھی ہیں چنانچہ فریادی کمزوری، لاچاری اور بے حقیقی وجود کا نمونہ بن کر دربار میں آتا تھا تا کہ حکام کی توجہ کو اپنی طرف منعطف کرنے میں کامیاب ہو جائے۔ چنانچہ اس شعر کے سامنے کے معنی یہ ہوئے کہ اس دنیا کی ہر شے اپنے بنانے والے سے فریاد کر رہی ہے کہ بنا کر مٹا دینا ہی اگر اُس کا مقصد تھا تو اُس نے اُنہیں بنایا ہی کیوں۔ سامنے کے یہ معنی ہمارے ذہن کو یک سر اِن سے بہتر اور بلیغ مفہوم تک لے جانے کا کام کرتے ہیں اور اب یہ سوچ کر ہمیں بڑی طمانیت محسوس ہوتی ہے کہ شاعر دراصل کہنا یہ چاہتا ہے اس کائنات کے ارتقا کا دارومدار ہی اس ازلی و ابدی اصول پر قائم ہے کہ ہر شے مٹ مٹ کر بہتر سے بہتر صورت میں رونما ہوتی چلی جائے اور اس طرح اس کائنات کا نظام اپنی رفعت اور اپنی تکمیلیت کی طرف رواں دواں رہے۔

شعر کے سمجھ میں نہ آنے کی دوسری وجہ شاعر اور سخن فہم یا ناقد کے زمانوں میں جذبات میں، عقائد میں، معلومات میں، خوابوں اور خواہشوں میں، نفسیاتی محرکات میں اور استعمالِ زبان میں فرق ہے۔ اس فرق کی وجہ سے بھی کبھی کبھی شعر سمجھنا مُشکل ہو جاتا ہے۔ اس طرح کے شعر کو سمجھنے کے لیے سخن فہم کے ذہن کو بہت ہمہ گیر اور متنوع بننا پڑتا ہے۔

شعر کو سمجھنے میں ایک اور بات جو مدد دے سکتی ہے وہ شاعر کی زندگی سے پوری واقفیت ہے۔ زندگی سے واقفیت کے معنی محض واقعات کی جانکاری نہیں ہے بلکہ واقعات سے ترتیب پانے والے دل و دماغ، اُس کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی، اُس کے انفرادی اور اجتماعی محرکات، مذہب، فلسفہء حیات، سیاسی اور معاشرتی عقائد، طبقاتی روابط، علم و فصل، فنی تصورات، زبان اور استعمالِ زبان کے متعلق مخصوص خیالات سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ کیوں کہ اگر شعر میں شاعری کی روح کا عکس ہے تو ان تمام باتوں کا عکس بھی کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی شکل میں ہونا چاہیئے۔ اگر ناقد یا سخن فہم ان باتوں کو نظر انداز کرے گا تو اُس کا سہارا محض الفاظ رہ جائیں گے اور الفاظ کے پیچھے شاعر کی جو شخصیت جھلک رہی ہے وہ

نگاہوں سے اوجھل ہو جائے گی۔ ایک اور بات جو سخن فہمی میں معاون ہو گئی ہے، وہ اُس صنفِ ادب کی اُس زبان کے صنائع لفظی و معنوی، استعارہ اور تشبیہہ، کنایہ، تمثیل اور دوسری لفظی اور معنوی خصوصیات کا علم ہونا چاہیئے۔ اُسے ہر طرح کی شاعری کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔ اُس کی خوبیوں اور خرابیوں کا اُسے علم ہونا چاہیئے اور چاہیئے شاعر کے خیالات سے اتفاق ہو یا اختلاف، اُسے سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیئے۔ شعر کو سمجھنے کے لیے یہ باتیں ضروری ہیں۔

''مختصر یہ کہ شاعری اور زندگی کی روایات، فنِ شعر، زبان کے استعمال اور شاعر کی انفرادی خصوصیات سے واقفیت ہی ایک شخص کو سخن فہم بنا سکتی ہے۔'' (ص، ۶۵)

یہ سب صحیح ہے لیکن جہاں تک شاعر کے سوانحی کوائف کا تعلق ہے اُن کی واقفیت اُسی وقت سود مند ہو سکتی ہے یا اگر شعر اُن کا تقاضا کرتا ہو اگر وہ اُن کا تقاضا نہ کرتا ہو تو پھر اُن کی موجودگی تفہیم کے عمل میں کوئی کردار ادا نہیں کر سکتی۔

''غالب کا تفکر میں احتشام حسین مطالعۂ غالبؔ کی کمیوں کا ذکر کرتے ہوئے اُن کے کلام کی تفہیم کے نئے در وا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تفہیمِ غالبؔ میں کون سا طریقہ سود مند ہو سکتا ہے اس بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:۔

''حالیؔ کے علاوہ غالبؔ کے اہم مطالعے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری اور ڈاکٹر عبداللطیف نے کیے ہیں لیکن یہ دونوں نقاد شاعر سے اُس شعور کا مطالبہ کرتے ہیں جس کا ہونا ممکن ہی نہیں تھا تاہم ان کی کتابوں سے غور و فکر کے نئے دروازے ضرور کھلتے ہیں۔ چنانچہ انہیں دروازوں سے جھانک کر شیخ محمد اکرام نے...... غالبؔ کو دیکھا اور اُن کی نفسیات کا عکس مغل تہذیب کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی۔ یہ طریقہ حقیقت سے قریب تر تھا۔ اس لیے غالبؔ کے سمجھنے میں محمد اکرام سے بہت مدد ملتی ہے۔ پھر بھی غالبؔ کے ذہن کی تعمیر و تشکیل کرنے والے عناصر کا سراغ وہاں بھی تسکین بخش شکل میں نہیں ملتا اور جب تک اُن پہلوؤں کا علم نہ ہو غالبؔ کے ادبی کارناموں کی صحیح قدر و قیمت متعین کرنا اور قوم کے تہذیبی سرمایہ میں اُن کی جگہ مقرر کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس بات کو پیشِ نظر رکھ کر غالبؔ کے شعور کی جستجو اُس پسِ منظر میں کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس سے غالبؔ متاثر ہوئے اور جسے غالبؔ نے متاثر کیا۔ ایسے ہی مطالعہ

سے اُن کی عظمت اور مقبولیت کا راز کھل سکتا ہے۔" (ص ۶۸-۶۹)

غالب کے تفکر کو سمجھنے کے لیے احتشام حسین نے نہ صرف انیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاسی وسماجی صورتِ حال پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے بلکہ اُن کے سوانحی حالات کا بھی بھرپور جائزہ لے کر اُن کے شعور کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کا ذہن جو صدیوں سے چلے آرہے جاگیردارانہ نظامِ حیات کا پروردہ اسے انگریزی سرمایہ داری کے اثرات بھی سے متصادم ہونے کا موقع ملا جس نے اُن کو نئے انقلاب سے دوچار کر دیا۔

اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"آئینِ اکبری مغل جاہ وجلال، حکومت اور تمکنت کا منشور تھا اور مغلوں نے اُس کے مطابق خوب حکومت کی لیکن انیسویں صدی کے وسط میں دنیا بدل چکی تھی۔ غالب ایک نئے نظام حکومت اور طرزِ سلطنت سے کسی قدر واقف ہو رہے تھے۔ سائنس کی حیرت زائیوں اور برکتوں کا اندازہ کر رہے تھے۔ اُس کی مدد سے انسان کی زندگی میں جو حسن وقوت پیدا کرنے کی صلاحیت اُس زمانے میں پیدا ہو رہی تھی، وہ مُغل عہدِ حکومت میں کہاں تھی۔ اس لیے غالب کا بیدار شعور جو جاگیردارانہ ہونے کے باوجود بدل رہا تھا۔ دونوں عہدوں کا تقابل کرنے لگا۔ غالب کی عظمت اس میں ہے کہ اُنھوں نے ترقی کی علامتوں کو اور سائنس کے امکانات کو اپنے دائرہ تخیل میں جگہ دی۔" (ص، ۸۳)

غالب کو نئے دور کی چاپ صاف سنائی دے رہی تھی۔ اس لیے اُنھوں نے نئے دور کا نہ صرف استقبال کیا بلکہ حقیقتِ حال کا ادراک کرتے ہوئے نئی بصیرتوں سے استفادہ کرنے کا مشورہ بھی دیا۔ غالب کی اس مزاجی کیفیت کو اگر دیکھنا مطلوب ہو تو اُس نظم کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے جو سرسید کے کہنے پر اُنھوں نے آئینِ اکبری کی تقریظ کے طور پر لکھی تھی۔

احتشام حسین نے آگے چل کر جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام کا تقابل بھی کیا ہے جو خوب ہے اور اُس کا غالب کے شعور پر کیا اثر مرتب ہوا اس کا بھی خوبصورت تجزیہ کیا ہے جس سے غالب کی شخصیت کے اہم پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلے میں اُنھوں نے غالب کے خطوط، دستنبو اور مہرِ نیم روز وغیرہ ماخذ سے استفادہ کیا ہے۔

وحدت الوجود میں غالب کی دلچسپی کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''غالب جس سماج کے فرد تھے اُس سماج میں باغیانہ میلان اور آزادی کا جذبہ داخلی طور پر تصوف ہی میں نمایاں ہوسکتا تھا کیوں کہ غالب کو کوئی واضح خارجی سہارا آزادی کے لیے حاصل نہ تھا، کوئی علمی یا ادبی تحریک جس سے وابستہ ہوکر وہ اپنے طبقہ کے ماحول میں گھرے ہوئے ہونے کے باوجود آگے بڑھ جاتے، موجود نہیں تھی۔ وہ زمانہ کچھ دن بعد آیا جب سرسید، حالی اور آزاد نے وقت کے تقاضوں کو سمجھا اور زندگی کے نئے مطالبات کی روشنی میں ایک ادبی تحریک کی بنیاد ڈال دی۔'' (ص،۹۴)

مارکس کے نظریات کے زیرِ اثر، احتشام حسین بھی سماج کے تمام مظاہر کو ذرائع پیداوار کی ہی دین قرار دیتے ہیں۔ مادہ ہی اُن کی نظر میں بھی خیال وشعور کا منبع ہے۔ یہی نظام اُس تاریخی جبر کو بھی جنم دیتا ہے ''جو انسان کو مادی امکانات سے باہر جانے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس میں شک نہیں کہ قوتِ متخیلہ بہت آزاد قوت ہے لیکن اُس کی آزادی بھی فرد کے شعور سے باہر جا کر دم توڑ دیتی ہے کیوں کہ فرد کا شعور اُن خاص طرح کی پابندیوں کو توڑ نہیں سکتا جو سماج کے مادی ارتقا سے پیدا ہوتی ہیں۔'' (ص،۹۵)

مادہ خیال وشعور کو متاثر ضرور کرتا ہے لیکن یہ کہنا کہ مادہ کے دائرہ اختیار سے کوئی چیز باہر نہیں قابلِ قبول نہیں۔ خیال کی ایک منزل وہ بھی ہے جو مادہ کی ترتیب نو بھی کرسکتی ہے، اُسے ہم وجدان کہتے ہیں۔ یہ وہ بھٹی ہے جس میں مادہ پگھل کر نئی صورتیں اختیار کرتا ہے بلکہ مادہ خود مطہر ہوکر روح کا حصہ بن جاتا ہے۔

احتشام صاحب نے غالب کے تفکر کی اگرچہ کئی تصویریں بڑی کامیابی سے اس مضمون میں پیش کی ہیں لیکن وہ مجموعی اعتبار سے غالب کو جس چوکھٹے میں محبوس پاتے تھے وہ کچھ اس طرح سے تھا:۔

''غالب کا مطالعہ جتنا کیا جائے یہ حقیقت راسخ ہوتی جاتی ہے کہ وہ اپنے دَور سے غیر آسودہ تھے۔ اُس کی تباہی اور بربادی کو یقینی جانتے تھے لیکن تاریخی اور معاشی شعور کے فقدان کی وجہ سے نہ تو وہ اُس انحطاط کے اسباب سے واقف تھے اور نہ آگے کی راہ سے، اس لیے ماضی کا ذکر کبھی کبھی اُنہیں تسکین دیتا تھا۔'' (ص،۱۰۵)

مجموعی اعتبار سے یہ مقالہ غالبؔ کے تفکر کو سمجھنے میں خاصی مدد فراہم کرتا ہے۔

''حالیؔ کا سیاسی شعور'' میں بھی مصنف نے مادی نقطۂ نظر کے تحت اُن حالات کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے جنہوں نے حالیؔ کے سیاسی شعور کو جنم دیا۔ حالیؔ کے دور کا جائزہ لیتے ہوئے فرماتے ہیں:

''سیاسی اعتبار سے حالیؔ اُس زمانے میں پیدا ہوئے جب ہندوستان کا جاگیردارانہ نظام زوال پذیر ہو چکا تھا۔ ذرائع پیداوار، صنعت اور معاشی حالت میں عام طور سے جمود کی کیفیت رونما ہو چکی تھی اور اُس کی جگہ مغرب سے آیا ہوا ایک صنعتی اور تجارتی نظام تدریجی طور پر بڑھ رہا تھا۔'' (ص،۱۱۰)

حالیؔ کا دور مختلف و متضاد قوتوں کی آپسی رسہ کشی کی وجہ سے ایک پیچیدہ صورت اختیار کر چکا تھا۔ ایک طرف ماضی کی جاگیردارانہ قدریں تھی تو دوسری طرف مغربی سرمایہ داری اور صنعتی نظام کی اقدار۔ جاگیردارانہ قدریں اگر اُنہیں ماضی پرستی کی طرف کھینچ رہی تھیں تو صنعتی و سرمایہ داری نظام کی اقدار انہیں مستقبل کی پرستش طرف دھکیل رہی تھیں اور یہ فیصلہ کرنا کہ کس طرف جانا ہے اُنہیں ذاتی اور ملی سطح پر عزت و وقار کی زندگی عطا کر سکتا ہے ابھی اُن کے بس کی بات نہ تھی۔ اس طرف اشارہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''حالیؔ کا سیاسی شعور ماضی اور مستقبل کی طرف کھینچنے والی تہہ در تہہ تحریکوں، عقیدوں اور خیالوں سے وجود میں آیا تھا۔ اُن کا مقصد ماضی کی نیم سیاسی تحریکوں اور مستقبل کے امکانات کے میل سے کوئی ایسا تصورِ زندگی پیدا کرنا تھا جو مذہبی، اخلاقی اور دنیوی حیثیت سے مفید ہو۔ بعض اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں بھی وہی کش مکش تھی جو غالبؔ کے یہاں ان الفاظ سے ظاہر ہوتی ہے۔

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا میرے آگے

''اور یہ صرف حالیؔ ہی کی کش مکش نہیں تھی اُس زمانے کے اکثر حساس ادیبوں اور شاعروں کو یہ فیصلہ کرنے میں دشواری ہو رہی تھی کہ قدیم

سے کتنی علاحدگی اختیار کریں اور جدید سے کتنا ملیں، مذہب اور عقل میں کس طرح مطابقت پیدا کریں اور دین و دنیا دونوں کو کس طرح بنائے رکھیں۔ حالی وغیرہ کی راہ اس لیے اور بھی کٹھن ہو گئی تھی کہ وہ مسافر نہیں، رہنما تھے۔" (ص،۱۱۲)

حالی کے سیاسی شعور کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اُن کے دور میں طبقاتی ڈھانچے کو دیکھا جائے جو انگریزوں کے تسلط کی وجہ سے پروان چڑھ رہا تھا۔ انگریزوں نے سیاسی سطح پر تو قبضہ جما لیا تھا، معاشی میدان میں بھی وہ دُور رس تبدیلیوں کے لیے راہ ہموار کر رہے تھے۔ جاگیردارانہ، زراعتی اور دیہی صنعتی نظام جو ملک میں صدیوں سے رائج تھا، کو وہ سرمایہ دارانہ، تجارتی اور مشینی و صنعتی نظام میں تبدیل کر رہے تھے۔ "ہندوستان اُن کے لیے تجارتی منڈی اور خام مواد کا گودام تھا۔" مسلمان اس تبدیلی سے خود کو ہم کنار نہیں کر پا رہے تھے۔ وہ مجموعی اعتبار سے جاگیردارانہ تمدن سے ہی خود کو وابستہ رکھے ہوئے تھے۔ چنانچہ اُن کا سیاسی شعور اُس تیزی سے ترقی نہیں کر پا رہا تھا جس تیزی سے معاشی نظام میں تبدیلی آ رہی تھی۔ اس وجہ سے اُنھوں نے انگریزی تعلیم کی بھی سختی سے مخالفت کی، جب کہ دوسری قومیں اُس کا نہ صرف خیر مقدم کر رہی تھیں بلکہ اُس سے کھل کر فائدہ بھی اُٹھا رہی تھیں۔

حالی بنیادی طور پر اُس گروہ سے تعلق رکھتے تھے جو نئی حقیقتوں کو قبول کر کے اُن سے فائدہ اُٹھانا چاہتا تھا۔ چنانچہ حالی کے سیاسی خیالات اگرچہ بہت واضح نہیں ہیں لیکن جتنے بھی ہیں اُن میں سرسید کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ وہ اپنی نظم و نثر کے ذریعے مسلسل اس پر زور دیتے نظر آتے ہیں کہ ہمیں حالات کا ساتھ دے کر اپنے پیروں پر کھڑے ہونا چاہیے۔ اُن کی کوششوں کو مزید واضح کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

"حالی طبعاً ایک صلح پسند اور امن دوست انسان تھے۔ اس لیے انگریزی حکومت کی برکتوں میں سے جس چیز پر اُنھوں نے سب سے زیادہ زور دیا، وہ امن آزادی ہے۔ حالی کا آزادی تصور نہ تو جمہوری تھا اور نہ ہو سکتا تھا۔ اُن کے یہاں آزادی کے معنی تھے صنعتی دور کی انفرادی آزادی، مذہب اور رسم و رواج کی آزادی، سرمایہ جمع کرنے اور محنت کشوں

سے کام لے کر طبقاتی نظام کو برقرار رکھنے کی آزادی۔'' (ص ۱۱۹)

حالی انگریز حکومت کو ایک شائستہ عوام کی بہی خواہ، انصاف پسند اور رحم دل حکومت قرار دیتے تھے۔ اس لئے اُس کی وفاداری مسلمانوں کے لیے بھی ضروری سمجھتے تھے۔ اسی وجہ سے جب کانگریس قائم ہوئی تو اُنہوں نے مسلمانوں کو اُس سے دور رہنے کا مشورہ دیا۔ اُنہوں نے ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتحاد و اتفاق کی بھی تلقین کی اور جذبۂ حُبِ وطن کو بھی بہت اہمیت دی۔

''حالی کے سیاسی اور سماجی شعور کو اُس ہندوستان کے آئینہ میں دیکھنا چاہیئے جو انیسویں صدی کے وسط میں تھا۔ مسلمان عام طور سے افلاس، پستی، مایوسی، بے علمی اور بے عملی کا شکار تھے۔ اُن کے فوری علاج کے لیے ایک نسخہ درکار تھا اور حالی نے یہی نسخہ تجویز کیا۔ وہ کبھی مسلمانوں کو اُن کی گزشتہ عظمت یاد دلاکر، کبھی حال کی پستی پر شرمندہ کر کے، کبھی دوسری قوموں کے عروج کی تصویر دکھا کر ایک مضبوط قوم بنانا چاہتے تھے۔ اُن کے پیشِ نظر کوئی مستقل فلسفۂ سیاسیات نہ تھا جو مستقبل میں دور تک دیکھتا۔ اس لیے ان حالات میں اُنہیں مفاہمت اور انگریزی حکومت کے زیرِ سایہ ترقی کرنے کے امکانات پیدا کرنے والے سیاسی راستے پر چلنے کی تلقین کرنا پڑی۔'' (ص ۱۲۴)

حالی نہ تو تنگ نظر تھے نہ موقع پرست بلکہ وہ فراخ دل اور حقیقت پسند تھے۔ وہ خاص طور سے مسلمانوں کو جاگیرداری نظام کے چنگل سے آزاد کر کے صنعتی نظام کو قبول کرنے پر تیار کرنا چاہتے تھے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اُنہوں نے نہ صرف اپنی سیاسی بصیرت سے کام لیا بلکہ اپنے ادبی ہتھیاروں کا بھی بھرپور استعمال کرتے ہوئے اردو میں جدید ادب کی تحریک کے روحِ رواں بن گئے۔

''اکبر کا ذہن'' میں سید احتشام حسین نے اکبر الہ آبادی کے اُس شعری سرمائے کا جائزہ لیا ہے جس پر اُن کی عظمت کا دارومدار ہے۔ اکبر کا شمار انیسویں صدی کے اُن شعراء میں ہوتا ہے جنہوں نے اردو شاعری کو اسلوب اور معنی دونوں اعتبار سے وزن و وقار عطا کیا۔ اُنہوں نے طنز و مزاح کو وہ شعری لبادہ عطا کیا جو اُنہیں کا حصہ ہے۔ اُن کا دعویٰ اگرچہ

یہی تھا کہ "میں معنی کا پرستار ہوں، صورت سے سروکار نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُنہوں نے صورت میں بھی وہ جادو جگایا جو سر چڑھ کے بولتا ہے۔ اُن کے اسلوب سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:۔

"وہ بھی روایتوں کے پابند تھے لیکن فن اور تکنیک میں اُنہوں نے اپنی روایات خود بنائیں، معنی کو صورت سے ہم آہنگ کر دیا، بھدے اور نامانوس الفاظ خاص جگہوں پر رکھ کر نئے معنی دیئے، نئی علامتیں تراش کر اسلوب میں نئی راہیں پیدا کیں اور "گفتم وشد" کا نعرہ لگا کر سند سے پیچھا چھڑایا لیکن اُن بتوں کی پرستش سے آزاد نہ ہو سکے جو قدماء اُن کے لیے ورثہ میں چھوڑ گئے تھے۔"

آگے چل کر اکبر کی شاعری کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

"اکبر اپنی ابتدائی شاعری میں رعایتِ لفظی کے جس گورکھ دھندے میں پھنس کے رہ گئے تھے وہ اگر سنجیدہ غزل گوئی کے لیے قائم رہتا تو اکبر کا نام تیسرے درجے کے غزل گویوں کے ساتھ لیا جاتا۔ لیکن وہی رعایتِ لفظی اور ضلع جگت ظریفانہ شاعری میں اُن کے کلام کا زیور بن گئے اور اُنہیں اردو شعرا کے صفِ اول میں جگہ مل گئی یہاں پھر ہی اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے موضوعات کو اُن کے اسلوب اور تکنیک نے چمکا دیا اور اُن کے فن میں گرمی اور جان اُس مواد کی وجہ سے پیدا ہوئی جو وہ کام میں لائے۔" (ص، ۱۳۷)

اس مضمون میں احتشام حسین نے اکبر الہ آبادی کے دور اور اُن کے سوانحی کوائف کی روشنی میں اُن کے ادبی وسیاسی شعور کے ارتقا کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ اکبر ایک بیدار مغز شاعر تھے۔ اپنے دور کے سیاسی وسماجی حقائق پر اُن کی نظر تھی۔ اسی لیے اُن کا پورا دور ہمیں اُن کی شاعری میں سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ اپنے دور کے حالات وواقعات کو سطحی انداز میں بیان کرنے کی بجائے اُنہیں اپنے تصورِ حیات سے وابستہ کر کے کسی بڑی حقیقت کی بازیافت کا ذریعہ بناتے ہیں۔

اکبر کی شاعری کو رنگ کے اعتبار سے مختلف ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور جو بقولِ احتشام حسین ۱۸۶۶ء میں ختم ہوتا ہے۔ غزل گوئی کے لکھنوی رنگ کو پیش کرتا

ہے۔اس میں تصوّف کی رنگ آمیزی بھی ہے۔دوسرا دور چالیس سال کی عمر میں ختم ہوتا ہے اس میں لکھنوی رنگ کو مزید نکھار حاصل ہوتا ہے۔کہیں کہیں مزاح کی جھلک بھی دکھاتی دیتی ہے۔لیکن مجموعی اعتبار سے اس دور میں بھی وہ عام روش پر گامزن نظر آتے ہیں۔اُس اکبر کا ابھی کوئی نشان نہیں ملتا جس نے بعد میں طنز و ظرافت کے میدان میں نام کمایا۔جس اکبر سے آج دنیائے ادب روشناس ہے، اُس کا جنم ۱۸۸۵ء میں اُس وقت ہوتا ہے جب وہ باقاعدہ ظریفانہ شاعری کا آغاز کرتے ہیں۔اس تبدیلی نے اکبر کو ایک نئے اکبر سے روشناس کیا۔

سیاسی وسماجی اعتبار سے اس دَور میں ہندوستان کئی انقلابات سے دوچار ہوا۔ مغلیہ حکومت کے خاتمے کے بعد انگریزوں نے عنانِ اقتدار سنبھال لی تھی جاگیرداری نظام نے سرمایہ داری و صنعتی دور کی شکل اختیار کرلی تھی اور سائنسی ایجادات نے زمانے کی نگاہوں کو خیرہ کردیا تھا۔مسلمان اب بھی قدیم جاگیرادری نظام سے چمٹے ہوئے تھے اور اس امید میں تھے کہ حکومت ایک بار پھر اُنہیں کے ہاتھ میں آئے گی۔اس وجہ سے وہ تبدیل ہونے کے لیے تیار نہ تھے۔یہ تبدیلی کیوں رونما ہوئی تھی، اس کو جاننے کے لیے ضروری شعور قوم میں مفقود تھا۔اس صورتِ حال کی وضاحت کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

''اس دفعہ جو حالات بدلے تھے وہ اس قدر انقلابی تھے کہ قدیم فلسفہ میں اُن کے تجزیہ کے اصول ہی موجود نہ تھے۔اس لیے شدید کشمکش اور پیچیدگی کا سامنا مسلمان مفکروں کو کرنا پڑا۔اکبر کے پاس بھی حال کے سمجھنے کے لیے کوئی معقول علم موجود نہ تھا۔وہ کبھی اپنے مشاہدے، کبھی اپنے ماضی کی تاریخ سے اور زیادہ تر اپنے وجدان سے کام لیتے تھے اور تغیر کا علم رکھتے ہوئے بھی تغیر کی اصل نوعیت سے واقف نہ تھے۔اُن کا انقلاب کا تصور ایک زوال پذیر صوفی کا تصور تھا جو ذہنی قوت سے اپنے گردوپیش کی دنیا بدل لینا چاہتا تھا۔'' (ص،۱۳۳)

اکبر اس خوف میں مبتلا تھے کہ ''مغرب کی نقل مشرق کی روحانیت کا گلہ گھونٹ دے گی۔'' وہ مغرب کی ہر چیز کو شک کی نظر سے دیکھتے تھے۔اس لیے اُنہوں نے اپنی ساری ادبی صلاحیتیں اس میں صرف کردیں کہ مغرب کو مشرق سے دور رکھا جائے۔لیکن اس میں بالآخر

اُنہیں شدید شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ جس مغرب سے وہ مسلمانوں کو دور رکھنا چاہتے تھے، اپنے بیٹے عشرت کو تعلیم حاصل کرنے کے لیے اُسی مغرب کی طرف اُنہیں روانہ کرنا پڑا۔

اکبر کو مذہب اسلام سے غیر معمولی لگاؤ تھا، اس لیے وہ مغرب کی ہر چیز کو اسلام پر حملے کے مترادف قرار دیتے تھے۔ تصوف سے بھی اُن کی شناسائی محض رسمی سی تھی۔ وہ اُس کی روح سے پوری طرح آشنا نہ تھے۔

احتشام صاحب اکبر کو خالص تصور پرست بھی قرار دیتے ہیں۔ اسی وجہ سے حقائق پر نظر رکھنے کے باوجود اُنہوں نے زمانے کے سارے تغیرات کو بالکل بے حقیقت قرار دیا۔ سرسید کی ساری کوششیں بھی اُن کی نظر میں محض وقتی ہنگامہ آرائی کے مترادف تھیں۔ اکبر کی تصور پرستی کا ذکر کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

"اگر وہ مغرب سے متنفر ہیں تو اس لیے کہ وہ اپنی تعلیم اور سائنس سے اُن تصورات پر ضرب لگاتا ہے جو اکبر کو عزیز تھے۔ اگر وہ نئی تعلیم سے گھبراتے ہیں تو اس لیے کہ اُنہوں نے مسجد کی جگہ چھین لی ہے۔ اکبر کے طنز میں جو تلخی ہے وہ حقیقتاً اُس بے بسی کی تلخی ہے جو ایک تصور پرست کے یہاں ہوتی ہے پھر بھی بے بسی اُنہیں عمل کے میدان سے ہٹا دینے پر بھی آمادہ کرتی ہے۔" (ص ۱۳۹)

انگریز ہندستان کی دولت، اُس کے کلچر، اُس کی تہذیبی وارثت کو کس کس طرح سے لوٹ رہے تھے اس کا اکبر کو پورا پورا احساس تھا لیکن اُس کے سدِ باب کے لیے اُنہیں کوئی راستہ سجھائی نہیں دے رہا تھا۔ اس لیے اُنہوں نے ادبی سطح پر اُس کی خوب خوب مخالفت کی اور اُسے طنز کا نشانہ بنایا۔ اکبر کے کلام میں ایسے ہزاروں اشعار موجود ہیں جن میں انگریزوں کی ان سازشوں کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔

اکبر کی عظمت اس میں ہے کہ حکومت کے ملازم ہونے کے باوجود اُنہوں نے اُس کی کڑی تنقید کی۔ تاہم زندگی کے آخری ایام میں وہ بھی تائب ہوگئے تھے اور اُنہوں نے بھی ایک طرح سے انگریز حکام سے سمجھوتہ کرلیا تھا۔ پھر بھی یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اُن کا کلام اُن کے دور کے میلانات کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتا ہے۔ خاص طور سے مسلمانوں کے

متوسط طبقے کی بے بسی اور ذہنی کیفیت کو سمجھنے میں اُس سے بڑی مدد ملتی ہے۔

''اقبال کی رجائیت کا تجزیہ'' مشرقی ادب کو نئے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کے ساتھ ہی ساتھ اُس میں اقبال کے شعری کردار کا تجزیہ بھی ہے۔اس مضمون میں احتشام حسین ابتدا میں مشرقی ادب میں پائی جانے والی غالب قنوطی لے کے سماجی ونفسیاتی محرکات کا تجزیہ کرتے ہوئے اقبال کے کلام کی رجائی لے کے نفسیاتی وسماجی محرکات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:

''بعض مفکروں کا خیال ہے کہ مشرق کی روح قنوطی ہے اور اس میں شک نہیں کہ مشرقی ادب کا بڑا حصہ زندگی سے بیزاری، بیراگ اور فرار کی تلقین کرتا ہے کیوں کہ یہاں جن فلسفیوں نے عروج پایا، اُن میں سے اکثر وبیشتر نے روح اور جسم کی دوئی کو تسلیم کر کے روح کو آسمان تک پہنچانے اور جسم کو مٹی میں ملا دینے پر اِتنا زور دیا کہ دنیا اپنی ساری لذتوں اور نعمتوں کے باوجود ہیچ نظر آنے لگی اور جس طرح کی معاشرتی زندگی رائج تھی، اُس نے برہمن، آقا، بادشاہ اور جاگیر دار کو مختلف ادوار میں سر بلند کر کے عوام کو پستی کے گڑھے میں دھکیل دیا۔روحانیت کے نام پر تقدیر پرستی نے زور پکڑا اور تقدیر پرستی نے اخلاقی قدروں سے محبت کرنا سکھایا جو حالات کو بدلنے سے روکتی ہیں۔کیوں کہ یہی برسرِ اقتدار طبقہ کے لیے ایک مفید فلسفۂ زندگی کا کام سکتا ہے۔'' (ص ۱۴۸-۱۴۹)

اس کے بعد سائنس اور ٹیکنالوجی کے ارتقا کی وجہ سے یورپ میں آنے والی ذہنی تبدیلیوں کا ذکر کرتے ہوئے اقبال کے ہاں پائی جانے والی رجائی لے کے محرکات تلاش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

''حقیقت یہ ہے کہ رجائیت اور نشاط کا پہلا بھر پور رنگ ہمیں اقبال ہی کے یہاں نظر آتا ہے لیکن یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ایسا محض مغرب کی تقلید کا نتیجہ نہیں ہے اور قدیم کے خلاف محض ردِعمل کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ اُنھوں نے زندگی کو سمجھنے کی جو کوشش کی تھی یہ رجائیت اُس کا منطقی نتیجہ کہی جاسکتی ہے۔'' (ص،۱۵۰)

بقولِ احتشام حسین، اقبال عملی زندگی میں اگر چہ جسم وروح کی دوئی کو قبول کرتے

رہے لیکن ادب وفلسفہ کی دنیا میں وہ اس تفریق کے قائل نہیں تھے۔ رجائیت کو وہ کوئی عیش کوشی کا جذبہ تصور نہیں کرتے بلکہ اسے ''زندگی کی قوتوں کے ادراک'' کا نام دیتے ہیں اور وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''جو شخص زندگی کی حقیقت سے ناواقف ہے اور اُس کی پیچیدگیوں کو نہیں سمجھتا وہ محض لذت کوشی کو مقصدِ حیات قرار دیتا ہے۔ اُس کی رجائیت ایک طرح کی خود فریبی ہے جو محض وقتی تسکین اور عارضی خوشی پیدا کر سکتی ہے یا زیادہ سے زیادہ لاعلمی سے پیدا ہونے والی آسودگی کو جنم دے سکتی ہے۔'' (ص،۱۵۱)

احتشام حسین اقبالؔ کی رجائیت کو انسان، فطرت، خدا، زندگی اور مقصدِ زندگی کے متعلق اُن کے نظریات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ اِنہیں سے متعلق نظریات کسی انسان کے فلسفۂ رجائیت کو جنم دیتے ہیں اور اِنہیں سمجھے بغیر اُسے سمجھنا ایک نامسعود کوشش کے سوا اور کچھ نہیں۔ چنانچہ وہ سب سے پہلے اقبالؔ کے ان سے متعلق نظریات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ جاننا بھی از بس ضروری ہوتا ہے کہ کسی انسان کی رجائیت حقیقت پسند ہے یا محض تصوراتی۔ یعنی جب تک یہ رجائیت زندگی کے دامن کو واقعی خوشیوں سے بھر نہیں دیتی ہے، زندگی سے اُس کے رشتے سودمند ثابت نہیں ہوتے۔

اقبالؔ زندگی کو ایک حقیقتِ پائیدار قرار دیتے ہیں جو خود مقصد نہیں ہے بلکہ مقاصد کے حاصل کرنے کا ایک موثر ذریعہ ہے۔ زندگی مقاصدِ زندگی کو بہتر بنانا ہے۔ یہی کوشش مسرت کو جنم دیتی ہے اور جب مسرت بانٹنا زندگی کا مقصد ہو تو وہ عمل نجی نہیں سماجی عمل بن جاتا ہے۔ مسرت اگر محض سوچ تک محدود رہے تو وہ زندگی سے کٹ جاتی ہے۔ بقولِ احتشام حسین:۔

''......اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ بنیادی ضرورتوں سے آنکھیں چرا کر خالص تخیلی مسرت یا آسودگی محض مراقبہ اور خانقاہ کی یکسوئی میں ممکن ہو تو ہو، روزمرہ کی عام زندگی میں ممکن نہیں ہے۔ مراقبہ اور خانقاہ کی وہ زندگی جو فرار کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اقبالؔ

کے نزدیک ناپسندیدہ ہے لیکن زندگی کی وہ جدوجہد بھی جو تنظیمِ حیات کے مادی اور سماجی پہلوؤں کو استوار کرلے اقبال کے لئے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔" (ص،۱۵۲)

اقبال کے ہاں پائی جانے والی رجائیت کا سب سے بڑا ماخذ و منبع انسانی عظمت کا وہ احساس ہے جو اُسے تسخیرِ کائنات کا ہنر سکھاتا اور اُسے فطرت کا فاتح قرار دیتا ہے "تسخیرِ فطرت کا تصور گوناگوں حیثیتوں سے انسانی عظمت کا تصور ہے کیوں کہ انسان کے اندر جو حرکت اور قوت ہے وہ اُسے عمل پر آمادہ کرتی رہتی ہے اور اگر قوانینِ فطرت اُس کی راہ میں حائل ہوتے ہیں تو وہ اُن کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کے بجائے اُن پر قابو پانے کی جدوجہد کرتا ہے۔ سائنس کی ترقی اُس کے اسی عمل کا ایک جزو ہے۔ جہاں اقبال نے اپنے فنی نظریات کا ذکر کیا ہے وہاں بھی انسان فطرت کا نقال یا تابع نہیں ہے بلکہ فطرت پر اضافہ کرنے والا اور اُسے حسین تر بنانے والا ہے۔" (ص،۱۵٦)

اس کائنات کو حسین سے حسین تر بنانے میں اقبال کے مطابق انسان خدا کا ممد و معاون ہے۔ خدا اُس سے اپنی ساری قوتوں کو برتنے کا موقع دیتا ہے۔ خدا سے اُس کا رشتہ آقا اور غلام کا نہیں، رفیق و ہمدم کا ہے۔ وہ اُس کے ہر عمل میں نائب کی طرح شریک رہتا ہے اور یہی حقیقت اُسی خوشی و مسرت کو جنم دیتی ہے جو ایک دائمی نوعیت کی حامل ہے۔

رجائیت کے اِنہیں سوتوں سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:۔

"انسان کی پیدائش، انکارِ ابلیس، انسان، ابلیس اور خدا کی آویزش، اغوائے آدم، بہشت اور زمین، ان تمام موضوعات پر اقبال نے جس طرح نگاہ ڈالی ہے وہ عام اسلامی مفکرین کے تصورات سے مختلف ہے۔ ہر جگہ انسان سربلند، با ارادہ قوی اور پرشکوہ نظر آتا ہے۔ وہ احساسِ گناہ سے پریشان اور پشیمان نہیں دکھائی دیتا بلکہ محسوس کرتا ہے کہ زمین پر اُس کا آنا بالکل مقصدِ خداوندی کے موافق ہے۔ یہ نفسیاتی تسکین رجائیت کو نشہ پلا دیتی ہے۔" (ص،۱۵۸)

بقولِ احتشام حسین، اقبال کے ہاں انسان مجبور و مقہور نہیں ہے وہ شوپنہار کے

انسان کی طرح جبر کی چکی میں پس نہیں رہا ہے، وہ اپنے اعمال میں مختار و آزاد ہے۔ تقدیر سے متعلق بھی اقبال کا نظریہ دوسروں سے مختلف ہے۔ اُن کی نظر میں ''کسی شئے کی تقدیر نہ ٹلنے والی مقسوم نہیں جو خارج سے جبریہ طور پر عائد کی گئی ہو بلکہ وہ خود شئے کی اندرونی رسائی اور اُس کے قابلِ تحقیق امکانات ہیں جو اُس کی فطرت میں پوشیدہ تھے۔'' ایک اور جگہ اس بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''انسان کے لیے یہ مقدر ہو چکا ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی کائنات کی گہری آرزوؤں میں شریک ہو اور اس طرح خود اپنے مقصد کی اور کائنات کی تقدیر کی تشکیل کرے کبھی وہ کائنات کی قوتوں کو اپنے مطابق بناتا ہے اور کبھی اُن کو پوری قوت کے ساتھ اپنے مقاصد کے مطابق ڈھالتا ہے۔ اس تدریجی تغیر کے عمل میں خدا اُس کا شریکِ کار ہوتا ہے شرط یہ کہ انسان کی طرف سے اقدام کیا گیا ہو''۔

مردِ مومن اور انسانی ارتقا کے پسِ پشت بھی انسانی عظمت کے یہی تصورات اقبال کے ہاں کارفرما ہیں۔ اقبال اس تصور کے موئید ہیں کہ انسان ارتقا کی منزلیں عبور کرتے ہوئے بالآخر فوق البشر کی منزل تک رسائی حاصل کر سکتا ہے اور مردِ کامل کے درجے کو پا سکتا ہے۔ یہی مردِ کامل اس کائنات کو سنوار کر قدرت کے منصوبے کو کامیاب بنا سکتا ہے۔

اس مقام پر پہنچ کر احتشام حسین یہ سوال کرتے ہیں کہ جب ہر بشر ارتقا کی منزلیں طے کر کے فوق البشر بن جائے گا تو کیا یہ دنیا کامل مردوں پر مشتمل ہو گی یعنی دنیا فوق البشر سماج کا روپ اختیار کر جائے گی یا کوئی ایک بشر اس منزل کو حاصل کر کے باقی دنیا کو اپنے زیرِ نگیں کرے گا۔ اس سوال کا تسلی بخش جواب دینا تو ممکن نہیں، لیکن اتنا قیاس کیا جا سکتا ہے کہ مارکس کی کلاس لیس اور اسٹیٹ لیس سوسائٹی کی طرح کی ہی کوئی یہ شکل بھی ہو گی۔ یہ منزل حاصل کی جا سکتی ہے یا نہیں، یہاں اس کی بحث نہیں۔ ہمارا مقصد تو یہ جاننا ہے کہ اقبال کے ہاں جو رجائیت نظر آتی ہے، اُس کے ماخذ کیا ہیں اور اس تلاش میں ہم اس حقیقت کو پانے میں کامیاب ہو گئے ہیں کہ اقبال کے ہاں ملنے والا رجائی ولولہ اسی وجہ سے ہے کہ وہ انسان کی عظمت کے قائل ہیں اور وہ اُسے خدا کا ہمدم و ہمراز تصور کرتے ہیں نہ کہ

کھلونا جس سے جب اور جس طرح چاہا کھیلا جا سکتا ہے۔ اسی یقین کو ان کا ایک اور یقین بدر جہا توانائی عطا کرتا ہے اور وہ ہے اُن کا موت کے بعد بھی زندہ رہنے پر یقین۔ موت صرف انسان کے جسم کو ختم کر سکتی ہے، اُس ذہن کو ختم نہیں کر سکتی جو کسی ارفع مقصدِ حیات کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اعلیٰ مقصدِ حیات فرد کو ہی نہیں پوری قوم بلکہ عالمِ انسانیت کو لافانی بنا سکتا ہے۔ یہاں موت کے بعد بھی زندہ رہنے سے مراد یہی ہے۔ چنانچہ یہ احساس بھی اُس نشاطیہ آہنگ کو تقویت پہنچاتا ہے جس کا ذکر اوپر ہوا۔

احتشام حسین نے مضمون کے آخر میں اُن تضادات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو اقبالؔ کے فلسفہ میں موجود ہیں۔ وہ خاص طور سے اس بات کا ذکر کرتے ہیں کہ اقبالؔ کے خیالات خون کو گرم تو کرتے ہیں پر اُنہیں عملی صورت دینے کی راہ نہیں سمجھاتے۔ اس طرف اشارہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''اقبالؔ کے فلسفہ میں تضاد ہے۔ اُن کے طوفان بدوش خیالات بیمار کی رگوں میں خون کی گردش تیز کر دیتے ہیں لیکن عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے۔ اُن کو فقرِ غیور ہونے کے باوجود امان اللہ، نادر شاہ اور ظاہر شاہ کے سامنے جھک جاتا ہے اور اُن میں وہ صفات ڈھونڈ نکالتا ہے جن کا اُن میں وجود نہیں۔'' (ص، ۱۶۵)

اس مضمون کی خوبی یہ ہے کہ احتشام صاحب نے اپنی ہر دلیل کو اقبالؔ کے اُردو فارسی کلام سے مثالیں دے کر مؤثر بنانے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے مضمون کا پایۂ استناد خاصا بلند ہو گیا ہے۔

''پریم چند کی ترقی پسندی'' میں احتشام حسین نے اُن اعتراضات کی صحیح نوعیت پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو پریم چند کی ترقی پسندی کے بارے میں کیے جاتے رہے ہیں۔ سب سے پہلے وہ ترقی پسندی کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''ترقی پسندی کچھ بھی نہیں ہے اگر وہ کسی بندھے ٹکے اصول کے ماتحت ہر مسئلے کا فیصلہ کر دیتی ہے یا اگر وہ ایک ہی لاٹھی سے سب کو ہانک دیتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کا خیال ہے کہ ہر ادیب اپنے سماجی شعور کی بنا پر اپنے طبقاتی رشتے میں، اپنے معاشرتی عقائد اور فنی

تصورات کی روشنی میں ایک نیا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ ہر ادیب کے خیالات کا کوئی پسِ منظر ہوتا ہے، اُس کے تخیل کا کوئی خزانہ ہوتا ہے، اُس کے انتخاب اور اجتناب کا کوئی اصول ہوتا ہے، اُس کے خاص مسائل پر زور دینے کا کوئی سبب ہوتا ہے۔ اِن تمام باتوں پر نظر رکھنے کے بعد ہی کوئی رائے قائم کی جاسکتی ہے"۔ (ص، ۱۶۷)

پریم چند کی شخصیت کو بنانے میں اُن حالات نے بنیادی کردار ادا کیا جن کا سامنا اُنہیں بچپن ہی سے کرنا پڑا۔ وہ انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے ربع اوّل کے حالات کی پیداوار تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انسان کوئی بھی روپ اختیار کرسکتا تھا۔ جب کسی کے بارے میں یہ یقین سے نہیں کیا جاسکتا تھا کہ وہ کون سا روپ اختیار کرے گا۔ چاروں طرف انتشار کی سی کیفیت تھی۔ پریم چند نے اسی پیچیدہ اور انتشار زدہ ماحول میں نظم وضبط، حُسن اور سلجھاؤ پیدا کرنے کی کوشش کی اور اپنے اِنہیں تجربوں کو اپنے افسانوں اور ناولوں میں سمویا۔

اردو ادب میں حقیقت نگاری کی تحریک اگر چہ آزادؔ اور حالیؔ کے ہاتھوں شروع ہو چکی تھی لیکن ماحول پر اب بھی تصوریت یا عینیت پرستی کے بادل چھائے ہوئے تھے۔ اس تصور پرستی سے منشی پریم چند بھی نہ بچ سکے۔ اُن کے ناولوں اور افسانوں میں اس کے اثرات بدرجۂ اتم موجود ہیں۔

جوں جوں وقت گزرتا گیا اور ہندوستان کا ذہن بدلتا گیا ویسے ہی پریم چند کا ذہن بھی ارتقا پاتا گیا اور وہ تصوّر پرستی سے حقیقت پسندی کی طرف بڑھتے چلے گئے۔ یہاں تک کہ بالآخر اُنہوں نے اُس کے چنگل سے آزادی حاصل کر لی۔ اس کا ثبوت اُن کے آخری ناول ''گئودان'' اور آخری افسانے ''کفن'' میں دیکھا جاسکتا ہے۔

پریم چند محض ایک ادیب ہی نہیں ایک سیاست دان اور دانش ور بھی تھے۔ اس لیے اُنہیں اُس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک ہم بیسویں صدی کے اُس سیاسی وسماجی شعور سے شناسائی حاصل نہیں کرتے جو جدید ہندوستان کے ذہن کو تیار کر رہا تھا۔ احتشام صاحب نے منشی پریم چند کے سیاسی وسماجی شعور کے ارتقا کی خوبصورت تصویر ان الفاظ میں پیش کی ہے:۔

''اس طرح پریم چند اپنے دَور کے شعور کے اُن پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، قدامت پرستی پر اصلاح کو، تنگ نظری پر بلند نگاہی کو، طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف اور مساوات کو، سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے تھے۔'' (ص ۱۷۱۔۱۷۲)

منشی پریم چند ملک کی عوامی زندگی کو بہتر بنانے کی جدو جہد میں پوری طرح شریک تھے قلمی طور پر بھی اور عملی طور پر بھی۔ اُس دور میں ترقی پسندی کا بنیادی مقصد یہی تھا۔ اس لئے اُنہیں ترقی پسند قرار نہ دینا حقیقتِ حال سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔

''اپنے انتقال سے چند مہینے پہلے ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت اور اُس کے مقاصد سے ہم نوائی اُن کے ترقی پذیر رجحانات پر حقیقت کی مہر ثبت کرتی ہے۔''

احتشام حسین نے اگر چہ منشی پریم چند کی شخصیت میں پائے جانے والے تضادات کا بھی خوب ذکر کیا ہے لیکن مجموعی اعتبار سے اُنہوں نے اُنہیں اشترا کی نہ سہی ترقی پسند ہی قرار دیا ہے۔ اپنے مضمون کے آخر میں احتشام لکھتے ہیں:۔

''......لیکن عوام کا ساتھ اُنہوں نے کبھی نہیں چھوڑا۔ اسی وجہ سے اُن کی انسان سے محبت، اُن کی عوام دوستی، اُن کی بلند نگاہی کے مجموعی اثرات کے سامنے اُن کا بعض قدیم تصورات کو عزیز رکھنا ایک معمولی سی چیز بن جاتا ہے اور پریم چند ہماری ترقی پسندی کی روایت کا ایک بہت ہی اہم زینہ بن جاتے ہیں۔'' (ص، ۱۷۸)

''حسرؔت کی غزلوں میں نشاطیہ عنصر'' میں نہ صرف حسرؔت کی شخصیت بلکہ اُن کی غزلوں میں پائے جانے والے متضاد عناصر کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ حسرؔت کی شخصیت و شاعری سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:۔

''حسرؔت کی سادہ اور بے لوث، عمومی اور عملی زندگی میں اُن کی شخصیت اِس طرح نمایاں ہوئی کہ ایک جانب تو وہ عام لوگوں سے الگ تھلگ نظر آئی اور دوسری جانب عوامی زندگی کا اِس طرح جزو بنی رہی کہ اُسے کسی طرح اُس الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ٹھیک یہی بات اُن کی شاعری پر بھی صادق آتی ہے۔ وہ کسی طرح بھی اردو شاعری کی عام روایت سے الگ نہیں اور کسی طرح اسے عام روایت کی رسمی شکل نہیں کہا جاسکتا جس شاعر کو یہ بات نصیب

ہو جائے وہی پائیدار اور ابدی حیثیت اختیار کر لیتا ہے"۔ (ص،۱۸۰)

حسرتؔ کے ہاں کوئی الجھاؤ، کوئی پیچیدگی نہیں ہے۔ کیوں کہ انہوں نے روزمرہ زندگی کی حقیقتوں، فطری محسوسات وجذبات کو زبان عطا کی۔ کوئی فلسفہ بگھارنے کی کوشش نہیں کی۔ فطری خیالات وجذبات کو فطری انداز میں اس طرح پیش کیا کہ وہ حقیقت کا آئینہ بن گئے۔ حسرتؔ چونکہ غزل کے شاعر ہیں اور غزلوں میں حقیقت کا بیان اکہرا نہیں ہوتا، قدرے پیچیدہ صورت اختیار کر لیتا ہے، اس کے باوجود اُن کے ہاں بیانیہ میں وہ پیچیدگی نظر نہیں آتی جو اکثر دوسرے غزل گو شعرا کے ہاں پائی جاتی ہے۔ احتشام حسین، حسرتؔ کی اہم غزلوں کے اشعار کے حوالے سے اپنی دلیل کو ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

محنت اور محبت حسرتؔ کی شاعری کے اہم موضوعات ہیں۔ اُنہیں شاعرِ محبت بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ، بقولِ احتشام حسین، وہ شعرا ہیں جن سے حسرتؔ متاثر تھے یعنی میرؔ، مصحفیؔ، جراتؔ، مومنؔ، نسیمؔ دہلوی اور فارسی شعرا میں شمس تبریز اور مولانا روم۔ ان سب کی شاعری اسی محور کے گرد گھومتی نظر آتی ہے اور دوسری وجہ محبت میں اُن کی کامیابی۔ ان دونوں نے اُن کے شعور پر ایسا اثر ڈالا کہ پھر وہ کبھی اُس سے آزاد نہ ہو سکے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ سیاسی زندگی میں کامیابی پر کامل یقین نے بھی اُن کے مزاج کو قنوطی کی بجائے رجائی بنانے کا کام کیا جس سے اُن کی شاعری کے نشاطیہ آہنگ نے مزید تقویت حاصل کی۔

حسرتؔ کے ہاں بھی اگر چہ غم اور خوشی دونوں دھوپ چھاؤں کی طرح موجود ہیں۔ لیکن غم کا رنگ گہرا نہیں پھیکا ہے، اس لئے وہ زیادہ متاثر نہیں کرتا۔ حسرتؔ کو چوں کہ محبوب کی بے وفائی وستم رانی کے صدمے اُٹھانے ہی نہیں پڑے، اس لیے اُن کے ہاں غم کا پہلو بہت کمزور ہے۔ احتشام حسین نے اُن کے کلام سے چن چن کر ایسے اشعار پیش کیے ہیں جن میں محبوب کے التفات کی کیف آور صداقتیں اُنہیں ہر وقت سرشار کئے رکھتی ہیں۔ اِس لیے اُن کے ہاں نہ قنوطیت ہے نہ زہرِ غم۔

احتشام حسین حسرتؔ کی نشاط انگیزی کی کچھ اور وجہیں بیان کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

"فطرت اور محبت کے اس امتزاج کو دیکھنے کے بعد ہم محبت اور سیاست اور

مذہب کے امتزاج کو بھی دیکھ سکتے ہیں۔ یہ بھی اُن کی شخصیت میں گھلتے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں بھی ہم ایک طرف حسرتؔ کے سیاسی اور مذہبی خیالات سے واقفیت کی بنا پر اور دوسری طرف غزل میں عشقیہ شاعری کی اشاریت اور رمزیت کی بنا پر اُمید، نشاط انگیزی اور جہد و عمل کی اِنہیں قدروں کی جستجو کر سکتے ہیں جو محبت اور مذہبیت کے مخصوص تصورات کی وجہ سے پیدا ہوئی تھیں'' (ص،۱۹۰)

''غم ایک حقیقت ہے اور اُس سماجی زندگی کا جزو جو حسرتؔ کے گرد و پیش تھی لیکن حسرتؔ اُس کے ہو کر نہیں رہنا چاہتے تھے۔ کیونکہ یہ بات نہ صرف اُن کے مذہبی اور اخلاقی تصورِ زندگی کے منافی تھی بلکہ اُن کے سیاسی مسلک کے لیے بھی مضر تھی۔ اس لیے وہ مایوسی کو قریب نہیں آنے دیتے تھے۔'' (ص ۱۹۱۔۱۹۲)

محنت اور جد و جہد کی کامیابی پر مکمل یقین نے بھی اُنہیں مایوسی سے دور رکھا۔ اسی یقین نے اُنہیں اشتراکیت کے قریب بھی لایا۔ گو وہ اُسے پوری طرح اپنا نہ سکے لیکن اس نے اُنہیں ان کیفیتوں سے محفوظ رکھا جو بیمار اور قنوطی ذہنوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔

مجموعی اعتبار سے حسرتؔ کے کلام کا جائزہ لیتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:۔

''اُن کی سادہ، بے خوف، پُر خلوص اور بے غرض زندگی محبت اور سیاست دونوں میں توانائی اور مستی پیدا کرتی تھی۔ اُن کا دل قوی، ذہن صاف اور جذبہ بے باک تھا۔ اس لیے اُن کی غزلیں پڑھ کر کبھی گھٹی ہوئی، مایوس اور بیمار فضا کا احساس نہیں ہوتا، محبت کی صداقت اور قوت کا احساس ہوتا ہے۔ زندگی کی عظمت کا پتہ چلتا ہے اور دنیا جد و جہد کر کے بہتر بنائے جانے کے قابل معلوم ہوتی ہے۔ اُنہوں نے عام انسانوں کی طرح محبت کی اور زندگی کو چاہا، عمل کے ذریعہ سے اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش کی اور سچائی کے ساتھ اپنے جذبات اور محسوسات کو پیش کیا۔ اس طرح جو شاعری ظہور میں آئے گی چاہے وہ فکری حیثیت سے بلند پایہ ہو یا نہ ہو، تازہ شگفتہ اور حیات بخش ضرور ہوگی۔'' (ص،۱۹۶)

اس مضمون میں احتشام صاحب نے حسرتؔ کی نشاط آمیز مزاجی کیفیات کے سوتوں کو بڑے خوبصورت انداز میں ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی ہے اور چونکہ اُنہوں نے اُن

کے کلام کے حوالے سے اُنہیں گرفت میں لایا ہے، اس لیے یہ ایک مستحسن کوشش ہے۔

''حسرت کا رنگِ سخن'' بھی ایک اچھا مضمون ہے جس میں احتشام حسین موضوع، فن اور زبان و بیان کے حوالے سے حسرت کی شاعری کی انفرادیت کو ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ احتشام حسین، حسرت کو اپنے دور کے سب سے بڑے غزل گو قرار دیتے ہیں اور اردو شاعری کے ارتقا میں اُنہوں نے جو کردار ادا کیا ہے اُسے گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُن کے خیال اور اندازِ بیان دونوں میں شخصی اور روایتی عناصر کی آمیزش ہے۔ ''حسرت کی طبیعت میں چونکہ قدیم تہذیبی، مذہبی اور اخلاقی عناصر بھی موجود تھے اور تغزل کے لیے جس پُر کیف، مہم آزما اور بے چین زندگی کی ضرورت ہے، اُس سے بھی بھری ہوئی تھی۔ اس لیے اپنی طبیعت کے عینِ موافق پائے ہوئے اُنہوں نے غزل کا انتخاب کیا اور اسی کو ذریعۂ اظہار بنایا اور چونکہ اُن کا موضوعِ سخن محبت تھا۔ اس لیے بھی غزل کے علاوہ کوئی اور صنفِ سخن اُن کے لیے سود مند نہیں ہو سکتی تھی۔ اس صنف نے اُن کی طبیعت اور شاعری کے مابین ایک ایسی ہم آہنگی پیدا کی جو اور کسی شاعر کے ہاں اس حد تک موجود نظر نہیں آتی۔

حسرت نے جب شاعری شروع کی اُس وقت امیر مینائی اور داغ دہلوی کا طوطی بول رہا تھا اور اکثر نو آموز شعراء تربیت کے لیے اُنہیں کی طرف رجوع کرتے تھے لیکن حسرت نے ایسا نہیں کیا بلکہ نسیم دہلوی کو اپنا استاد بنایا اور اُنہیں کے رنگ کی پیروی کی جس میں نازک خیالی اور لطافتِ بیانی کا غلبہ تھا۔ یہ رنگ اُن کے یہاں مومن دہلوی سے آیا تھا۔ اس طرح اُن کا سلسلہ تسلیم اور نسیم سے ہوتا ہوا مومن تک پہنچتا ہے۔ حسرت، مومن کے اندازِ بیان کے عاشق ہیں اور اُن کی ترکیبوں کے نہ صرف قائل ہیں بلکہ بھرپور استفادہ کرتے ہوئے اپنے کلام میں رنگینی پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اسی طرح اُنہوں نے نسیم دہلوی سے خوب استفادہ کرتے ہوئے دلفریبیٔ خیال بھی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ بقولِ احتشام حسین ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حسرت غزل گو کی حیثیت سے نسیم دہلوی کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ اِس لیے اُنہوں نے اُنہیں کی طرح ''سادگیٔ الفاظ، تازگیٔ خیال اور رنگینیٔ ترکیب سے غزل میں خوشگوار مستی پیدا کی۔'' تاہم حسرت کے ہاں

صرف اِنہیں اُساتذہ کے اثرات موجود نہیں بلکہ شمس تبریز، مولانا روم، فغانی، حافظ، جامی، نظیری، میر، قائم، مصحفی انشا، جرأت اور غالب کے بھی اثرات نظر آتے ہیں۔ حسرت نے انہیں سے سادگی و پرکاری، والہانہ سرمستی، نشتر انگیزی، شگفتہ بیانی، جدت طرازی اور شوخیٔ گفتار حاصل کی اور غزل کو سدا بہار شباب عطا کیا۔ احتشام حسین، حسرت کی غزل کا بڑا خوبصورت تجزیہ کرتے ہوتے اُن سبھی ماخذوں پر مثالوں کی مدد سے روشنی ڈالتے ہیں۔

حسرت نے جن اساتذہ سے استفادہ کیا اُن کے ہاں پائے جانے والے کچھ عیوب سے بھی اجتناب کیا۔ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں:

''اُنہوں نے میر کی غم کوشی اور یاس پسندی سے پرہیز کیا۔ مومن کے رقیب، واسوخت کے انداز اور رعایتِ لفظی سے بچنے کی کوشش کی۔ حسرت اور انشا کی شوخی کو پھکڑپن اور ابتذال سے بچا کر اپنایا اور اُن کی معاملہ بندی کو بیسویں صدی کے ذوق کے سانچے میں ڈھالا۔ اس طرح اُنہوں نے اپنے آسمان شاعری کے لیے نئی قوسِ قزح تیار کی۔'' (ص ۲۱۰۔۲۱۱)

نظریۂ فن کا جہاں تک تعلق ہے بقولِ احتشام حسین، حسرت یونانیوں کے ہی نظریۂ نقالی کے موئید تھے۔ وہ شاعری کے لیے ایک خاص قسم کی واقعیت وحقیقت کو ضروری سمجھتے تھے۔ خیالات کے مقابلے میں وہ زبان وبیان کی لطافتوں کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ احتشام صاحب نے اس سلسلے میں اُن معائب ومحاسن کا تفصیل سے ذکر کیا ہے جو حسرت نے بیان کیے ہیں۔ وہ اچھے شعر کی پہچان یہ قرار دیتے تھے کہ جو سنتے ہی دل میں اتر جائے۔ اس میں معنی اور صورت دونوں ہی اہم ہیں۔ اُنہوں نے دہلی کے اندازِ بیان میں لکھنؤ کا پیوند لگا کر شاعری کو ساحری بنانے کا کام کیا۔ لیکن محض اسی میں خود کو قید نہ ہونے دیا بلکہ اس سے آگے بڑھ کر اپنا الگ اندازِ بیان پیدا کیا۔

''اختر شیرانی کی رومانیت'' میں سید احتشام حسین ابتداً رومانیت کی صحیح نوعیت کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُنہیں اس بات کا شدید احساس ہے کہ رومانیت ایک ایسا مبہم تصور ہے کہ اُس کے صحیح عناصر ترکیبی لگانے میں دشواریاں آتی ہیں۔ ہر رومانی

نئی راہوں پر چل کر اپنی دنیا بناتا ہے اور سماج سے نا آسودگی کے وہ اجزا لے لیتا ہے جن کی لوگوں میں وہ آزاد خیالی اور پرواز فکر کے سارے نشتر توڑ سکے۔ یہی چیز کسی کو ورڈز ورتھ بناتی ہے کسی کو شیلی، کسی کو بائرن بناتی ہے کسی کو کیٹس اور یہی نہیں رومانی اندازِ نظر ہی سے روسو کے نقطۂ نظر کی تخلیق ہوتی ہے اور اسی سے شلیگل کا فلسفہ وجود میں آتا ہے۔ یہ سب رومانی ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف'' (ص،۲۲۲) تاہم مختلف رومان پرست ایک دوسرے سے دور ہوتے ہوئے بھی دور نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن میں بہت سی باتیں مشترک اور ایک دوسرے سے ملتی جلتی دکھائی دیتی ہیں۔ مثلاً جمود کو توڑنا، نا آسودگی سے چھٹکارہ پانے کی کوشش کرنا، شدتِ احساس اور شدتِ تخیل کی مدد سے ایک حسین دنیا کی تعمیر کرنا، مادے کی لطافتوں کو اس طرح دیکھنا کہ وہ محض خیالی رہ جائیں، کرب اور بے قراری، نئی دنیا کی جستجو ، بھری بہار، محبوب کی آغوش، مسرتوں کی گود میں مرجانے کی خواہش یہ چیزیں نت نئے روپ میں ہر رومانی کے یہاں ملیں گی۔'' (ص،۲۲۲)

احتشام حسین کو رومانیت کے یہ سبھی عناصر اختر شیرانی کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ شعرستان، نغمہ ءحرم، صبحِ بہار، اختر ستان اور لالۂ طور اختر کے کلام کے مجموعے ہیں۔ ان کے بغور مطالعے سے یہ باتِ واضح ہو جاتی ہے کہ اختر کا تخیل عشق اور آزادی، ان دو موضوعات کے گرد ہی گھومتا ہے۔ دوسرے موضوعات انہیں دو مرکزی تصورات کی محض آرائش کا کام کرتے ہیں۔ مثلاً وہ حسنِ فطرت، سحر نغمہ، وطن پرستی، یادِ ماضی، اخلاقی مسائل اور وقتی تاثرات انہیں تصورات کی آرائش کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

اختر شیرانی کے اس دعوے کے بارے میں، کہ عشق پر اگرچہ وہ اپنی زندگی قربان کرنے کے لیے تیار ہیں لیکن آزادی چونکہ اس سے کہیں ارفع جذبہ ہے، اس لیے اُس پردہ عشق کو بھی قربان کر سکتے ہیں۔ احتشام حسین فرماتے ہیں کہ یہ ایک رومانی کا نعرۂ عشق اور نعرۂ آزادی ہے۔ نیز اس میں اُنہیں افلاطونی محبت اور جنسی خواہش کے امتزاج کے ساتھ ہی ساتھ انفرادی آزادی اور انسان دوستی کے عام جذبے کی آمیزش بھی نظر آتی ہے۔ یہاں وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ اختر شیرانی کے نعرۂ آزادی سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ جس آزادی کا ذکر

کیا جا رہا ہے اُس سے مراد عشق کرنے کی آزادی ہے یا اُن جکڑ بندیوں سے آزادی جن میں عالمِ انسانیت پابہٗ زنجیر چلی آ رہی ہے۔

اخؔتر شیرانی کے ہاں جن محبوباؤں کے نام سلمیٰ، ریحانہ اور عذرا کی شکل میں بار بار نمودار ہوتے ہیں، احتشام حسین اُن کے بارے میں بھی سوال قائم کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ یہ محبوبائیں واقعی تھیں بھی یا محض خیالی وجود رکھتی تھیں اس کا اندازہ نہیں ہوتا۔ چنانچہ اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:۔

''سوال یہ ہے کہ یہ مختلف ہستیاں ہیں یا ایک ہی کے مختلف نام؟ اگر مختلف ہیں تو اُن میں کوئی مخصوص تنوع نہیں، اگر ایک ہی ہیں تو کہیں یہ شاعر کے خیالات کی دیوی تو نہیں؟ بعض اوقات تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سب مل جل کر ایک خیال بن گئی ہیں جسے شاعر محض اپنی پروازِ فکر سے چھوتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ اصل محبوبہ وہ ہے جسے صرف ایک بار دیکھا تھا اور جس کی دوسری جھلک دیکھنے کی تمنا تھی، باقی اُسی کا عکس ہیں۔ ان معموں کا حل کرنا اس لیے مشکل ہے کہ کہیں تو یہ ماہ پیکر لڑکیاں بستیوں اور وادیوں میں مرئی حسن کا مجسمہ بن کر شادابیاں بکھیرتی ہوئی آتی ہیں اور شاعر کو بدنام کرتی ہیں اور کہیں خیال و خواب کا پیکر اختیار کر کے شاعر کو اُفق کے اُس پار اپنے پاس بلاتی ہیں۔'' (ص، ۲۲۶) محبوباؤں کا نام لے کر اظہارِ عشق کی یہ روایت اُن کے ہاں عربی شاعری سے پڑی۔

احتشام حسین یہ نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں کہ اخؔتر کا عشق مادی محبت سے شروع ہو کر تخیلی ہو جاتا ہے۔ یعنی اُن کے عشق کا آغاز تو کسی گوشت پوست کے انسان سے ہی ہوتا ہے لیکن جب اُنہیں عشق کی راہ میں حائل رکاوٹوں کا پتہ چلتا ہے تو افلاطونی روپ اختیار کر لیتا ہے۔ بجائے اس کے کہ حالات کا مقابلہ کیا جائے وہ تخیل کی اوٹ میں پناہ لے کر ایسی دنیا میں جانا چاہتے ہیں جہاں اُنہیں محبت کی پوری آزادی ہو، کوئی قدغن یا رکاوٹ نہ ہو۔

احتشام صاحب کی اس دلیل سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ اکثر رومان پسندوں کی طرح اخؔتر شیرانی میں بھی سماج کو بدلنے کا جذبہ نہیں ہے۔ وہ صرف اس سے ہٹ جانا چاہتے ہیں۔ یہ اخؔتر شیرانی کے بارے میں تو صحیح ہو سکتا ہے لیکن سارے رومانی ادیبوں کے

بارے میں صحیح نہیں ہے۔ اگر اس میں صداقت ہوتی تو انگریزی زبان کی رومانی تحریک سے تعلق رکھنے والے ادیب کسی غیر آباد ملک میں ایک نئی دنیا بسانے کا خواب ہرگز نہ دیکھتے۔ رومانی ادیب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ باغی ہوتا ہے۔ وہ سماج کی غیر ضروری پابندیوں کو قبول نہیں کرتا۔ اختر کے ہاں بھی یہ خصوصیت کچھ حد تک موجود ہے۔ اسی لیے وہ اُن سماجی قیود کی مخالفت کرتے ہیں جن سے محبت کی روح گھٹتی معلوم ہوتی ہے۔ اُنہیں سماج میں موجود خرابیوں کا بھی احساس ہے لیکن اُن کی دنیا چونکہ محبت صرف محبت ہے، اس لیے وہ کسی انقلاب کا خواب نہیں دیکھتے۔ اختر کے محبت کے اس مسلک کو احتشام حسین اُن کے اشعار کے حوالے سے بڑے ہی موثر انداز میں پیش کرتے ہیں جس سے اُن کی بات یا دلیل کا وزن بڑھ جاتا ہے۔

احتشام حسین نے اس مضمون میں اختر شیرانی کی اُن نظموں کا بھی تفصیلاً ذکر کیا ہے جن میں وطن پرستی کا جذبہ بھرا ہوا ہے۔ تاہم اُنہیں ان نظموں میں بھی مقصود آزادی کا پتہ نہیں چلتا۔ ان نظموں میں اُنہیں خلوص تو ملتا ہے، سیاسی شعور دکھائی نہیں دیتا۔

یہ بات درست ہے کہ اختر کے ہاں روایت اور بغاوت دونوں کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ ایک طرف وہ عشق کرنے کی آزادی چاہتے ہیں اور دوسری طرف عورت کو پردے میں بھی رکھنا چاہتے ہیں۔ اُن کے احساس پر ایک مذہبی فضا مسلط ہے "جو گناہ اور بدی کا بھوت بن کر اُن کی راہ میں حائل ہوتی ہے اور اُنہیں تقدس اور معصومیت کا راز بتانے پر اکساتی ہے اور یہ واعظانہ رنگ اُن کی رومانی شاعری سے کسی طرح ہم آہنگ نہیں ہوتا۔" (ص، ۲۳۱)

اختر کے ہاں کسی بڑے فلسفیانہ نظریئے کی تلاش بے سود ہے۔ اُنہوں نے کبھی حیات و کائنات کے سربستہ رازوں کی عقدہ کشائی میں خود کو تردد میں نہیں ڈالا۔ وہ دراصل ایک سیدھے سادھے عاشق ہیں جو اپنی حدود کو متعین کرنے یا جان لینے کے بعد کبھی اُن سے تجاوز کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اُن کی شاعری دراصل ایک بے فکرے، لا اُبالی اور کھلنڈرے نوجوان کی ایسی شاعری ہے جس میں جذباتیت اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔

اختر شیرانی کے بارے میں اپنی مجموعی رائے پیش کرتے ہوئے احتشام حسین لکھتے ہیں:۔

''اختر شیرانی کی شاعری پر عربی ادب کے اثرات براہِ راست تو زیادہ نہیں ملتے لیکن جمال سلمیٰ میں اس اثر کا واضح اظہار بھی ہو جاتا ہے۔ اس طرح میرا خیال ہے کہ محبت کا یہ طریقہ عربی شاعری سے اُن کے ہاتھ آیا اور عجمی شاعری نے اُنہیں رنگینی، عمومیت، عینیت اور کیف کی دولتیں عطا کیں۔ انگریزی شاعری کا اثر بہت زیادہ نہیں معلوم ہوتا لیکن پاؤں کے زخمی ہونے پر وہ بائرن بننے کی تمنا کا اظہار کرتے ہیں اور بائرن سے (اُن کی مشابہت کی طرف اشارہ کر چکا ہوں) افغانی کے جذبۂ آزادی اور الھڑ پن کے اُن کے تصورات میں سپاہیانہ بانکپن کا اضافہ کیا۔ ہندوستان نے موسیقی کے علاوہ اُنہیں ایک ہلکا سا باغیانہ میلان دیا جو مختلف قسم کے سماجی قیود کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ اسلام سے اُنہوں نے اخلاقی نقطۂ نظر لیا اور اس طرح اُن کی رومانیت نے اس سارے مواد سے محبت اور آزادی کے اُس رنگین خواب کی تعمیر کی جس میں حسن ہے اور سچائی، توانائی ہے اور طاقت، لذت ہے اور اضطراب۔ یہ خواب حسن و عشق ہی کے معاملات سے بھرا ہوا ہے اور اُس کی تعبیر بھی وہی ہے۔ یہی چیزیں ملا کر اختر شیرانی کی شاعری کا انفرادی رنگ بنتی ہیں جسے اُن کے فنی شعور نے خوبصورت نغموں میں ڈھال لیا ہے''۔ (ص ۲۳۳۔۳۴)

''سجاد ظہیر۔ ادیب کی حیثیت سے'' میں سجاد ظہیر کی تنظیمی اور ادبی خدمات کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک ادیب کی حیثیت سے ادب کے میدان میں سجاد ظہیر نے ''انگارے'' کی وساطت سے قدم رکھا جس میں اُن کے افسانے شامل تھے۔ ''انگارے'' نے ہندوستان کی ادبی اور سماجی زندگی میں کہرام بپا کر دیا۔ ہندوستانی سماج کی حالت اس حد تک خراب ہو چکی تھی کہ اُس کی اصلاح کرنے کا کوئی راستہ سجھائی نہ دے رہا تھا۔ اس یک رنگی و بے کیفی نے ''انگارے'' کے نوجوان ادیبوں کو نہ صرف بے زار کر دیا تھا بلکہ وہ صورتِ حال کو ہر حال میں بدلنے کے لیے کمر بستہ ہو چکے تھے۔ ''انگارے'' کے مصنفین نے اپنے افسانوں کی وساطت سے اُس راہ کی نشان دہی کرنے کی کوشش کی جس پر چل کر صدیوں کے جمود کو توڑا جا سکتا تھا۔

اس مجموعے میں شامل سجاد ظہیر کے افسانے جہاں موضوع کے اعتبار سے

ہندوستان کی اس وقت کی صورتِ حال پیش کر رہے تھے وہاں وہ اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے بھی وہ اس وقت کے جدید ترین فنی اسالیب کی نمائندگی کر رہے تھے۔ حکومت نے یہ محسوس کرتے ہوئے کہ ''انگارے'' اُن کے مفادات کے لیے ایک خطرہ ہے، اُسے اگرچہ ضبط کرلیا لیکن اِس کے باوجود اُس نے وہ کام کر دیا جس کے لیے اُسے شائع کیا گیا تھا اس نے ہندوستانی خصوصاً اردو ادیبوں کے ذہنوں پر مسلط جمود کو توڑا اور اُنہیں نئے راستوں کی تلاش کا حوصلہ بھی عطا کیا۔ اس کارِ خیر میں بنیادی کردار سجاد ظہیر نے ہی ادا کیا۔

سجاد ظہیر نے ترقی پسند تحریک کو منظم کرنے میں جو کلیدی کردار ادا کیا احتشام حسین نے مستند حوالوں کی مدد اُسے بڑے خوبصورت انداز میں اس مضمون میں پیش کر دیا ہے۔ اُنہوں نے خصوصاً سجاد ظہیر کے مضمون ''یادیں'' سے استفادہ کرتے ہوئے تحریک کے بین الاقوامی پسِ منظر کے ساتھ ہی ساتھ دوسرے خدوخال پیش کر کے اِس کی تاریخی حیثیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اِس کے ساتھ ہی فسطائی اور اشتراکی قوتوں کے تصادم کی موثر تصویر بھی نگاہوں میں ابھر آتی ہے۔ یہی وہ ابتدائی مضمون ہے جس کی وساطت سے سجاد ظہیر ترقی پسند تحریک کے ابتدائی تصورات کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا آغاز کس طرح ہوا سجاد ظہیر کے حوالے سے احتشام حسین اُسے بھی یہاں پیش کرتے ہیں۔ لندن میں ترقی پسند تحریک کا آغاز کرنے کے بعد اُسے ہندوستان میں کن مقاصد کے تحت شروع کیا گیا یہ ساری روداد بھی اس مضمون کا حصّہ ہے۔

یہ مضمون نہ صرف ترقی پسند تحریک کے آغاز وارتقا پر روشنی ڈالتا ہے بلکہ سجاد ظہیر کی اپنی شخصیت کے ارتقا کی تصویر بھی پیش کرتا ہے، خصوصاً اُن کی شخصیت کے ارتقاء میں یورپ اور لندن کے کردار کا بڑا معلوماتی تجزیہ پیش کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اُن کے ادبی نظریات کو بڑے صحت مند طریقے سے اُبھارتا ہے۔

احتشام حسین نے سجاد ظہیر کے لسانی شعور کو بھی اِن کی کتاب ''اردو'، ہندی ''ہندوستانی'' کے حوالے سے واضح کیا ہے۔ اس کے ذریعۓ سجاد ظہیر نے ''زبان کی عوامی بنیادوں کو ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی ہے اور اُس کے ارتقاء کی روایت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے

مستقبل کے متعلق تجویزیں پیش کی ہیں۔'' (ص، ۲۴۴)

''علی سردار جعفری۔ زنداں سے انقلاب تک'' مضمون کے بارے میں کچھ لکھنے سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے کہ یہ اُس وقت لکھا گیا جب سردار جعفری کی قید میں تھے۔ نیز اس میں سردار جعفری کی شعری شخصیت کا جائزہ اُن کے مجموعۂ کلام ''خون کی لکیر'' کی روشنی میں تحریر کیا گیا ہے۔ بقولِ احتشام حسین ''خون کی لکیر'' سردار جعفری کی زندگی کے پندرہ برس کے دوران حاصل ہوئے تجربات کا نچوڑ ہے۔ اس مجموعے میں کچھ نظمیں وہ بھی شامل ہیں ابتداً اُن کے پہلے مجموعے ''پرواز'' میں نمودار ہوئی تھیں۔ ایسا شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ قاری کو اُن کا ذہنی ارتقا تسلسل کے ساتھ دیکھنے کا موقع مل جائے اور چونکہ اہم نظموں پر تاریخِ تخلیق درج کر دی گئی ہے۔ اس لیے اُن کے ذہنی و شعوری ارتقا تک رسائی حاصل کرنے میں کوئی دقت نہ ہوگی جو احتشام حسین کے مطابق شاعر کو سمجھنے میں کلیدی کردار ادا کرے گی۔

اس مضمون میں احتشام صاحب نے سردار جعفری کو ایک ایسے فن کار کے طور پر پیش کیا ہے جو ''ادب کو سماجی جدوجہد اور عوامی مفاد کا آلہ بنانا چاہتا ہے۔'' اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے مزید لکھتے ہیں ''جعفری نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں شاعری اور زندگی کے اس رشتہ کو سمجھ لیا تھا اور بے جھجک کہا تھا کہ میں شاعری اس لیے کرتا ہوں ۔

تاکہ ہو آسان پیکارِ حیات
کر رہا ہوں فاش اسرارِ حیات

جعفری میں اسرارِ حیات بیان کرنے کی صلاحیت مارکسزم کے مطالعہ اور سماجی جدوجہد میں حصہ لینے کی وجہ سے آئی ہے۔ زندگی کے بھیدوں کو سمجھنے کی طاقت اور اُنہیں فاش کرنے کا یقین اُسی وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان شعوری طور پر سماج کی رفتار، ارتقا اور فلسفۂ تغیر سے واقف ہو۔ مارکس کے فلسفہ اور دوسرے فلسفیوں کے افکار میں ایک امتیازی فرق یہ ہے کہ اور لوگ فلسفہ کی مدد سے محض دنیا کو سمجھنا چاہتے ہیں اور مارکس اس کی مدد سے دنیا کو بدلنا چاہتا ہے۔ جعفری نے اس فلسفہ کو اسی لئے اپنایا ہے اور اسرارِ حیات فاش کرنے کی ضرورت اس لیے محسوس کی کہ پیکارِ حیات آسان ہو جائے۔ شعر و ادب اسی طرح عوامی

جدوجہد کا آلہ بنتے ہیں۔"

اس پندرہ سالہ دور میں ترقی پسند شاعری کے ارتقا کو جعفری کے خود رومان سے انقلاب تک کے سفر کا نام دیا ہے۔ لیکن احتشام حسین اس معاملے میں اُن سے اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اس میں کوئی شک نہیں کہ تحریک کے ابتدائی برسوں میں عقل وشعور کے مقابلے میں جوش وولولے کی فراوانی زیادہ تھی لیکن اگر یہ کہا جائے کہ اس دور کی شاعری میں عقل وشعور بالکل ہی مفقود تھے تو درست نہیں ہے۔ اس دور کی ترقی پسند شاعری بھی ادب اور زندگی کے تعلق کو سمجھنے اور جدوجہد میں عملاً حصہ لینے میں مصروف تھی۔ اِس لیے احتشام صاحب کے مطابق اس دَور کی شاعری کے لیے انقلابی رومانیت کی اصطلاح برتی جانی چاہیئے اور میرا خیال ہے کسی دور کے ادب کو سمجھنے کے لیے اس سے بہتر عنوان تجویز نہیں کیا جاسکتا۔

احتشام، جعفری کی نظموں کا حوالہ دے کر یہ بات واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ مقامات بھی جہاں وہ حسن وعشق کے معاملات بیان کرتے ہیں ایسے اشاروں سے عاری نہیں ہیں جو سماج کی طبقاتی یا اقتصادی صورتِ حال کا پتہ دیتے ہیں۔ اس لیئے اس رومانویت کو محض رومانویت قرار نہیں دیا جاسکتا۔

احتشام حسین کے اس قول سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا جس میں اُنہوں نے سردار جعفری کے حوالے سے یہ کہا ہے کہ "کسی شاعر کا شعور اپنے وقت سے بہت مختلف نہیں ہو سکتا۔" یہ بات عام قسم کے شعرا کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ اُن ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں نہیں جنہیں ہم نابغہء روزگار قرار دیتے ہیں۔ شاعر کو پیغمبر اور شاعری کو الہام کا درجہ اس لیے دیا جاتا ہے کہ بڑے شاعر کا شعور مادی حدود میں قید نہیں کیا جاسکتا بلکہ اُس پر کسی طرح کی کوئی قدغن نہیں لگائی جاسکتی۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو کسی شاعر کے کلام میں وہ چیزیں کہاں سے آجاتیں جن سے اُس کے ہم عصر قطعی ناواقف ہوتے ہیں۔ دور جانے کی ضرورت نہیں، اقبالؔ کے ہی کلام سے متعدد ایسی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ یہاں چونکہ ہمارا موضوع مختلف ہے اس لئے اس بحث کو کسی اور وقت کے لیے اُٹھار کھتے ہیں۔

جعفری کی اُس انفرادیت کو بھی بڑی تفصیل سے پیش کیا گیا ہے جو بالآخر اجتماعی

مقاصد حاصل کرنے میں ممد و معاون ہوتی ہے۔

سردار جعفری اپنی شاعری کا مواد کئی قومی و بین الاقوامی ماخذوں سے حاصل کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں متعدد بین الاقوامی واقعات و انقلابات کا عکس دکھائی دیتا ہے جن میں انقلاب روس خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس مجموعے کی زیادہ تر نظمیں ''عصرِ حاضر کی طبقاتی، سماجی، اقتصادی اور اخلاقی جدوجہد کا مظہر ہیں۔ ان نظموں کے ہیرو عوام ہیں، اُن کی جدوجہد کا مقصد انسانیت کی بقا اور فروغ ہے اور اُن کا طرزِ عمل اخلاقی ہے۔'' (ص،۲۵۹)

خون کی لکیر کی آخری نظم ''رومان سے انقلاب تک'' کا ذکر یا تجزیہ کرتے ہوئے احتشام حسین فرماتے ہیں کہ یہ نظم خاص طور سے اس لیے اہم ہے کہ اس کے مطالعے سے سردار جعفری کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ اُن کے دور کا ترقی پسند ادب کدھر جا رہا ہے۔ نظم کے آخری اشعار جن میں قلم چھوڑ کر بندوق اُٹھانے کی بات کی گئی ہے سے احتشام حسین نالاں نظر آتے ہیں۔ اسے وہ غلطی قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''جس طرح ایک سپاہی کی یہ غلطی ہوگی کہ وہ بندوق پھینک کر قلم اُٹھالے اور یہ سمجھے کہ اُس کا پہلا حربہ بے اثر تھا اسی طرح ایک شاعر کا یہ جذبہ بھی درست نہیں کہ وہ قلم پھینک کر تلوار ہاتھ میں لے لے دونوں اپنے طور پر اُس بیداری میں اضافہ اور شعور کے اُس اُفق کی توسیع کر رہے ہیں جس سے لڑائی جیتی جاتی ہے۔ دانش وروں کا عوامی جدوجہد سے الگ رہنا درست نہیں لیکن اپنے طریقِ کار اور اپنے ذرائع سے اُن کا عوام کے شعور کو تیز کرتے رہنا خود ایک بڑا کام ہے۔'' (ص،۲۶۱)

آخر میں اُنہوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جعفری کا مطلب سچ مچ قلم چھوڑ دینا نہیں ہے بلکہ عوامی جدوجہد میں شدت اور تیزی پیدا کرنا ہے۔ مجموعی اعتبار سے اُنہوں نے جعفری کی شاعری کو نئی زندگی کی علامت قرار دیا ہے جو پڑھنے والے کا طبقاتی شعور برانگیختہ کرتی اور عمل کی تحریک دیتی ہے۔

سردار جعفری کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ اُنہوں نے ''آزاد نظم کو منفی اور مبہم، جنسی اور غیر سماجی مواد کے جال سے باہر نکال کر عوامی مسائل کے لئے استعمال کیا۔''

"مجاز کی شاعری میں رومانی عنصر" اس مجموعے کا آخری اور میرے خیال میں مختصر ترین مضمون ہے۔ اس میں احتشام صاحب نے مجاز کے بارے میں اُٹھائے گئے کچھ سوالات کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اپنے مضمون کی ابتدا میں اس سلسلے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"......اِدھر چند دنوں کے اندر مجاز کو برابر کیٹس اور شیلی سے مشابہ کیا گیا ہے۔ چونکہ آئندہ مجاز پر اس حیثیت سے بھی بہت کچھ لکھا جائے گا اس لیے کسی نہ کسی حد تک سمجھ لینے کی ضرورت ہے کہ مجاز کی شاعری میں رومانی عنصر کی کیا حیثیت اور نوعیت تھی۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے تخیل، احساس، انفرادی تجربوں کے اظہار سے رومانی اور غیر رومانی، دونوں کام لیتے ہیں۔ فرق یہ ہوتا ہے کہ غیر رومانی انہیں حقائق کے اظہار کا ذریعہ بناتا ہے اور رومانی اِن کے ذریعہ حقائق سے بے نیاز ہونے کی کوشش کرتا ہے گو یہ بات مکمل طور پر ممکن نہیں ہوسکتی۔ دنیا کے کئی اہم ترین رومانی فنکار اپنے عہد کی سیاسی اور سماجی تحریکوں سے متاثر ہوتے رہے ہیں۔ ورڈز ورتھ اور کولرج کچھ ہی عرصے تک سہی انقلابِ فرانس کے حامی تھے۔ شیلی آئرلینڈ اور اٹلی کی آزادی کا پر جوش مبلغ اور انگلستان کی مزدور تحریک کا حامی تھا، بائرن یونان کی آزادی کے لیے جان دینا اپنا شاعرانہ فرض جانتا تھا۔ وکٹر ہیو گو فرانس میں جمہوریت کے قیام پر زور دیتا تھا۔ یہ فہرست بڑھائی جاسکتی ہے۔ اس کے تذکرے کی ضرورت محض اتنی ہے کہ رومانیت کے تنومند، بیدار اور سماجی عناصر کو اس کے مریض، مبہم اور محض انفرادی عناصر سے الگ کر کے بھی دیکھا جاسکتا ہے اور مجاز کی شاعری میں موجود رومانیت ہے اُس کی تحلیل اس حقیت کو سمجھے بغیر نہیں کی جاسکتی۔" (ص ۲۶۵-۲۶۶)

رومانیت سے متعلق اوپر احتشام صاحب کے حوالے سے جو کچھ لکھا گیا وہ بالکل صحیح ہے۔ رومانیت میں سماجی حقیقت نگاری اور سماجی شعور یہاں تک کہ انقلاب پسندی تک کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ اس تحریک سے وابستہ جن یورپی فن کاروں کا اوپر ذکر کیا گیا ہے وہ اپنے جن سماجی حالات سے نالاں ہی نہیں اس حد تک برگشتہ بھی تھے کہ جب اُنہیں محسوس ہوگیا کہ وہ اُن کو بدل نہیں سکتے تو اُنہوں نے اُن سے سمجھوتہ کرنے کی بجائے فرار

حاصل کرنا بہتر جانا۔

مجاز کی شاعری کے بارے میں اظہارِ خیال کرنے سے پہلے یہاں احتشام حسین اُن کے دور کا جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہوئے اُن اہم رجحانات کو واضح کر دیتے ہیں جنہوں نے مجاز کی ادبی شخصیت کو ایک مخصوص نہج عطا کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ مجاز کے ہاں ہمیں زندگی اور اُس کے مسائل کے تئیں جو رویہ ملتا ہے وہ وہی ہے جس کا تقاضا ان کا دور کر رہا تھا۔ اُنہوں نے روایتی اندازِ نظر کی انگلی تھام کر سکون زندگی کی گزارنے کی بجائے اطراف و بغاوت کا راستہ اختیار کر کے اُن خوابوں کی تعبیر تک پہنچنے کی کوشش کی جو اُنہوں نے بچپن سے دیکھ رکھے تھے۔

احتشام حسین یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ مجاز کی رومانیت میں ہمیں اجتماعیت کا رنگ نظر آتا ہے۔ اُنہوں نے سماج سے کٹ جانے، داتی مسرتوں میں خود کو گم کر دینے یا ایک خیالی جنت بنا کر دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو کر زندگی گزارنے کی بات کبھی نہ سوچی۔ زندگی کی جو صداقتیں اُن کے سامنے تھیں اُنہوں نے اُن سے فرار حاصل کرنے کی کبھی کوشش نہ کی بلکہ اُن سے نبرد آزما ہونے کو اپنا شعار بنایا کیوں کہ اُنہیں معلوم تھا کہ نئے خوابوں کی تعبیر تک پہنچنے کا یہی ایک راستہ ہے۔

یہ بات درست ہے کہ ۱۹۳۳ء سے مجاز کے ہاں زندگی سے متعلق نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے جس کا والہانہ اظہار اُن کی تین بڑی نظموں جن کے عنوان آج کی رات، رات اور ریل اور انقلاب، ہیں، میں جگہ پاتا ہے۔ اُن کی یہ بات بھی صحیح ہے کہ اُن کی نظم "رات اور ریل" کو اردو کی بہترین نظموں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ موضوع اور ہیئت میں جو تطابق یہاں نظر آتا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے اس نظم کو جہدِ حیات کا علامیہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

احتشام صاحب نے مجاز کے ہاں کچھ دوسری خصوصیات جن میں احساسِ غم اور چھوٹے چھوٹے ذاتی تجربوں میں دلچسپی شامل ہے تلاش کر کے اُنہیں رومانی شاعر کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس کو مجموعی اعتبار سے ایک مستحسن کوشش قرار دیا جا سکتا ہے۔

............☆☆☆............

☆......پروفیسر قدوس جاوید

# تنقیدی تھیوری اور گوپی چند نارنگ

''تھیوری''، محض ایک نقطۂ نظر، فلسفۂ حیات یا تصورِ ادب ہی نہیں بلکہ ہر لمحہ بدلتی فکریات و علمیات کے تناظر میں ''تھیوری ایک جذباتی، احتساسی اور جمالیاتی وسیلہ بھی ہے جس کے طفیل عالمِ انسانیت، لسانی، معاشرتی اور ثقافتی تکثیریت کے باوجود ایک مشترکہ پلیٹ فارم پر جمع ہو رہا ہے۔ اسی لئے عصر حاضر کا کوئی بھی باشعور انسان خواہ جتنی بھی کوشش کیوں نہ کرے تھیوری کے اثر و نفوذ سے اچھوتا نہیں رہ سکتا اور جب ایسا ہے تو سمجھنا ہوگا کہ گزشتہ ڈھائی تین دہائیوں سے ''تھیوری کی لازمیت'' سے متعلق گوپی چند نارنگ کی مسلسل توضیحات کے بعد تھیوری کی اصطلاح کی معنویت، ناگزیریت اور اطلاقی امکانات کے کیسے کیسے ان گنت زاویے اور دائرے روشن تو ہوئے ہیں۔ بعض ناقدین نے اس ضمن میں لکھا بھی ہے لیکن انسان، انسانیت، مشرقی تہذیب و اخلاقیات، مذہبیت و روحانیت کو مرکز میں رکھ کر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کو جو نئے ابعاد عطا کیے ہیں اُن کو سامنے لانا بھی ضروری ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اُردو شعر و ادب کی آنکھ سے تھیوری کو اور تھیوری کی آنکھ سے اُردو شعر و ادب کو دیکھا، سمجھا اور سمجھایا ہے۔

تھیوری۔ مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال کے تار و پود Tissues سے وجود میں آنے والی ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا استعمال بیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے ''لسانیات''، ادب و فن اور سماجیات میں کثرت سے کیا جا رہا ہے لیکن اس اصطلاح کے معنی

مختلف علوم وفنون اور فکر وفلسفہ کی بصیرت سے پیدا ہونے والی وہ ''قوت'' (Power) ہے جو کسی بھی طرح کے زبانی یا تحریری متن یا متون کے داخلی اسرار، مضمرات اور امتیازات کو سامنے لاتی ہے۔

اُردو میں عام طور پر ''تھیوری'' کو ادبی نظریہ یا تصور کے معنوں میں برتا جارہا ہے لیکن یہ پورا سچ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اپنے وسیع مفہوم میں ''تھیوری'' صرف اور محض اُن اصولوں کا نام نہیں جو ادب کا مزاج متعین کرتے ہیں یا ادب کے مطالعے کے مختلف نظریات (تھیوریز اور طریقۂ کار کا تجزیہ کرکے کسی نئے نظریہ) طریقہ کار کی نشاندہی کرتے ہیں بلکہ تھیوری، فلسفہ، تاریخ، سیاست، ساجیات، جنسیات، مذہبیات اور عمرانیات وغیرہ کسی بھی موضوع پر مبنی روایت، حقیقت، مفروضہ یعنی متن (Text) کو ''ڈسکورس'' کے بطور سمجھنے اور سمجھانے کے نئے زاویئے اور طریقے بروئے کار لاتی ہے۔ لہٰذا ''تھیوری'' کو کُلیتاً ''ادبی نظریہ'' یا نظریہ نقد سمجھنا اور برتنا غلط فہمیوں کو راہ دے سکتا ہے۔ البتہ شعر وادب کے افہام و تفہیم اور توضیح وتعبیر کے ضمن میں تھیوری ایک اہم کردار ضرور ادا کرسکتی ہے اور کر رہی ہے۔

اُردو میں ''تھیوری'' کی اصطلاح کا استعمال، ادب کے توسیعی تصور، مابعد جدیدیت کے حوالے سے اب عام ہو چکا ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ ''تھیوری'' کا ادب کے ساتھ تعلق ''لسانیات'' کے حوالے سے قائم ہوتا ہے کیونکہ ادب بھی لسانی اظہار کی ایک صورت ایک ڈسکورس ہے۔ فرانسیسی، ماہرِ لسانیات اور دانشور سوسیئر Ferdinand de saussure نے اپنی کتاب A Course in general Linguistics میں زبان سے متعلق جو نظریہ پیش کیا اس کے زیر اثر مختلف اور متنوع قدیم وجدید تصورات ونظریات سامنے آئے مثلاً لیوی اسٹراس کی ساختیات رولاں بارتھ، لاکاں اور فوکو کی پس ساختیات ژاک دریدا کا ردِ تشکیل، رومن جیکب سن اور شکلووسکی کی ہئیت پسندی، جوناتھن کلر کا Concept of Common Sense، وولف گانگ آئزر کی مظہریت، ٹیری ایگلٹن اور پیری اینڈرسن کی نو مارکسیت اور ورجینا وولف سائمن دا بوار اور ژولیا کرسٹیوا کی تانیثیت وغیرہ۔ ان سارے تصورات کے آپسی میل جول سے عالمی سطح پر انسان، انسانی معاشرت،

ادب اور ثقافت سے متعلق ہر طرح کی سرگرمیوں کی تفہیم اور توضیح کا جو ایک تازہ کار آزاد، فطری اور دانشورانہ رویہ وجود میں آیا ہے اس رویّے کا نام ہی ''تھیوری'' ہے۔

''تھیوری''، گلوبلائزیشن، جدید ترین تکنیکی فتوحات اور انٹرنیٹ کی سہولیات کی زائیدہ صارفینی تہذیب اور اس کے مسائل و حقائق کے اندرون میں جھانکنے اور آج کی مقابلہ جاتی زندگی میں معاشرت اور ثقافت کو آزاد فطری، تکثیری اور تعمیری سانچے میں ڈھالنے پر یقین رکھتی ہے۔ دراصل صارفینی تہذیب کے سبب آج کا انسان ہر چیز کو نہ صرف ''نفع اور نقصان'' کی نظروں سے دیکھنے کا عادی ہو چکا ہے بلکہ بڑی تیزی کے ساتھ citizen کے بجائے netizen بنتا جا رہا ہے اور اس صورتِ حال میں زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے ''ڈسکورس'' (روشیں) سامنے آ رہے ہیں۔ ''تھیوری'' ان کی تمام طرفوں متبادلوں اور دوسرے پن (the other) کو کھولنے، سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش، ایک ذریعہ ہے تا کہ آج کے انسان کو زندگی اور زمانہ کا سامنا کرنے کا ایک روشن خیال تعمیری اور منطقی راستہ مل سکے۔

ٹیری ایگلٹن نے اپنے ایک لیکچر The Signifacance of Theory میں کہا تھا کہ ''اس وقت انسان اور تمام انسانی علومِ Humanities زبردست بحران سے دو چار ہیں اور انسان اور انسانی علوم کو اس بحران سے نکالنے کے لئے ''تھیوری'' بے حد ضروری ہے کیونکہ تھیوری زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جہاں زندگی ہے وہاں تھیوری ہے اور سماجی زندگی کا ہر رنگ ہر پہلو چونکہ ایک اصولی معنی (Theoritical Meaning) رکھتا ہے اس لئے ٹیری ایگلٹن کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ "just as our socail life is the oritical, so all the theory is real social life" بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ تھیوری نے مختلف شعبہ ہائے زندگی سے وابستہ علوم اور ان کے انسلاکات سے متعلق مروجہ روایات اور مفروضات کو زیر وزبر کر کے انسانی فہم عامہ Common Sense سوچ فکر اور رویّوں Attitudes کو جو نئی سمتیں اور طرفیں عطا کیں ان کی بنا پر ابتدا میں تھیوری کا جو عام مفہوم قائم ہوا وہ موٹے طور پر اس طرح تھا۔

''تھیوری'' معاشرت اور ثقافت، جنسیات اور نفسیات، بشریات اور مذہبیات، مظہریت اور معدیات سے متعلق ہر طرح کے ڈسکورس معاملات، برتاؤ کے بارے میں عام انسانی سوچ اور فکر، عمل اور ردِ عمل پر اثر انداز ہونے اور انہیں سانچوں میں ڈھالنے والی ایک ''قوت'' کا نام ہے۔ اس قوت کو فوکو نے علم knowledge سے تعبیر کیا ہے'' اس بنا پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ''تھیوری، انسانی علم (دانشوری، معلومات، تجربات اور مشاہدات) کی زائیدہ وہ تازہ کار ترقی یافتہ زندہ اور متحرک طاقت ہے جو ہر طرح کے ڈسکورس (تحریری، غیر تحریری متن) سے وابستہ تصورات و مفروضات اور تاثرات و کیفیات کی تہوں اور طرفوں کو کھو ل کر موضوع یا معروض کے نادیدہ امکانات کو روشن کر سکتی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے تھیوری کے معنی و مفہوم اور اہمیت کو اُجاگر کرتے ہوئے ''ساختیات اور پس ساختیات (۱۹۹۳ء) میں ہی لکھا تھا۔

''اس وقت ادب کی دُنیا میں سب سے زیادہ توجہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر ہے...... زندگی کا کوئی بھی تصور تھیوری کے بغیر ممکن نہیں۔ زبان ہی کو لیجیے۔ زبان مجموعہ نشانات ہے جس سے معنی خیزی ہوتی ہے اور اس معنی خیزی سے انسان کا حیاتیاتی اور سماجیاتی عمل مرتب ہوتا ہے اور اس سلسلہ عمل سے تاریخ تشکیل پاتی ہے۔ گویا زبان، انسان تاریخ سب تھیوری کا موضوع ہیں لیکن خطرہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تھیوری ایک وبا کی شکل اختیار کر لے یا دوسری سرگرمیوں کو دبانے لگے....... تھیوری کا مطلب ہے مسائل کو نظریانا، ان مسائل کے بارے میں کچھ نہ کچھ موقف اختیار کرنا اور اس موقف کو ضبطِ تحریر میں لے آنا تاکہ مسائل کے بارے میں جو رائے قائم کی گئی ہے یا ان کا جو جواب فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس کا کھرا کھوٹا پرکھا جا سکے۔ اگر مسائل کو نظریایا نہیں جائے گا تو ان کا کھرا کھوٹا بھی پرکھا نہیں جا سکے گا۔ غرض موجودہ عہد کے مسائل سے نبرد آزما ہونے کے لئے تھیوری کی سرگرمی لابدی ہے۔ سوائے اس کے کوئی دوسرا راستہ نہیں ہے۔'' (۱)

(ساختیات، پس ساختیات ص، ۴۹۸)،

عام فہم الفاظ میں ادب یا کسی بھی شعبۂ انسانی، زبان، زندگی، زمانہ، ادب، ثقافت

اور تاریخ سے متعلق کسی بھی مسئلہ یا حقیقت کو سمجھنے اور اس کا سامنا کرنے کے لئے جو اصول، حکمتِ عملی، طریقہ یا راستہ اختیار کیا جاتا ہے۔اسی اصول، طریقہ یا راستہ کا نام تھیوری ہے۔

تھیوری کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ''تھیوری'' سے وابستہ کئی بڑے نام ایسے ہیں جن کا ادب سے یا تو کوئی واسطہ نہیں اور اگر ہے بھی تو جزوی طور پر۔ مثلاً۔

۱ سوسیئر (Ferdinand de Saussure) شعبہ۔لسانیات تصنیف، A Course in General Linguistics

۲ فوکو۔ (Michel Foucault) شعبہ۔سماجی madness and sexuality

(2) The Order of things

(3) The history of civilization

۳ شلائر ماخر (Fredrich Shleirmacher) شعبہ۔تفہیمات تصنیف Hermaneutics پر خطبات

۴ دریدا (Jacques Derrida) شعبہ۔ فلسفہ، علمِ معانی، ردِ تشکیل (Deconstruction) تصنیفات (1) Of Grammatology

2) Writing and difference

(Deconstruction) (3) Speech and Phenomena

۵ لیوی اسٹراس (Claud Levi Strauss) شعبہ۔ بشریات۔ ساختیات تصنیف۔ structural Anthropology

۶ ہوسرل (Edmund Husserl) شعبہ۔مظہریت

۷ جولیا کرسٹیوا (Julia Kristiva) شعبہ۔علمِ زبان، نفسیات۔تانیثیت

(1) Desire in Language ،تصنیفات

(2)Revolution and Poetic Language

دراصل یہ وہ چند دانشور ہیں جن کے لسانی، نفسیاتی، عمرانی، مظہریاتی، تاریخی اور معنیاتی تصورات نے زبان وادب سمیت انسان اور انسانی زندگی سے متعلق تمام شعبوں کی مروجہ روایات، نظریات، اشیاء، مظاہر اور دُنیا کے بارے میں سوچنے کے انداز اور غور و فکر کے رویّوں (Attitudes) کو تازہ ترین سمتوں اور طرفوں کی راہ پر گامزن کیا جس کی ایک عبوری منزل ''تھیوری'' تھی چونکہ تھیوری کی تشکیل مختلف النوع علوم، نظریات اور تصوارت کے سنگ وخشت سے ہوئی ہے۔ اس لئے اس کی ماہئیت ٹھوس اور وحدانی نہیں سیال اور تکثیری ہے۔ اسی بنا پر سید خالد قادری نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ:

''تھیوری۔ ایک متفرق صنف (Miscelleneous Genre) کی عرفیت (Nikname) ہے جسے ان علوم، افکار یا تحریروں سے منسوب کیا جاتا ہے جو اپنے خود کے دائرے سے باہر جا کر دوسرے میدانوں میں رائج خیالات وتصورات پر اثر انداز ہوتی ہیں اور عرصے سے چلی آ رہی متقبول عام روایات پر سوچنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ یہ اکثر ذہن انسانی کے لئے ایک تازیانہ ثابت ہوتی ہیں جس کے نتیجے میں وہ نئے فکری چیلنج قبول کرتا ہے اور یوں فکرِ انسانی کی تشکیلِ نو کی صورتیں نکلتی ہیں۔''

ظاہر ہے کہ جب فکرِ انسانی کی تشکیل نو ہوتی ہے تو نہ صرف سماجی اور تہذیبی قدروں اور رویوں میں تبدیلی آتی ہے بلکہ انسان کی نفسیات، اس کی تخلیقیت، تجزیاتی صلاحیت اور اظہار کے پیرایوں میں بھی تازہ کاری پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ ساتویں آٹھویں دہائی تک آ کر تھیوری کے اثر سے ہی، سماجیات اور تہذ بیت، تاریخیت اور دیگر علوم وفنون میں جو تغیرات رونما ہوئے ان سب کے اثر سے ہی شعر وادب کے لسانی، فنی اور جمالیاتی اقدار اور برتاؤ میں بھی تکثیریت Pluralism اور بین الموضوعیت اور بین المتونیت کے دروازے وا ہوئے اور ادب کا وہ توسیعی تصور Extensive concept وجود میں آیا جسے مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا جو اپنے آپ میں خود ایک تھیوری ہے اس لئے کہ مابعد جدید تصورِ ادب ''شعر وادب'' عصری سماجی، ثقافتی حالات کے حوالے سے ادب کی تخلیق اور تفہیم وتعبیر کا ایک انداز ایک اسلوب ہے۔ تھیوری کی معنویت کو مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال

نے ہی قائم کیا۔ تھیوری اور مابعد جدید ادبی تصور کی تشکیل میں زندگی، فلسفہ، تاریخ، سماجیات اور ثقافت کے کس شعبہ نے کتنا اور کون سا کردار ادا کیا یہ طے کرنا تو بے حد مشکل ہے لیکن ما بعد جدید تصور ادب کی توضیح وتشریح کے لئے یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ما بعد جدیدیت تین مکاتبِ فکر کی آمیزش وآویزش کا نتیجہ ہے۔

۱　مابعد جدید جمالیات　Post Modern Aesthtics

۲　مابعد ساختیاتی فلسفہ　Post structuralist Philosophy

۳　مابعد مارکسی سماجیات　Post Marxist Sociology

ظاہر ہے کہ صرف یہ تین مکاتب فکر ہی زندگی، زمانہ اور ادب وفن کے کم وبیش تمام شعبوں کے مثبت ومنفی امتیازات اور نا مساعدتوں (Inadequacies) کو اپنے اندر سمیٹنے کے لئے کافی ہیں وہ شعبہ خواہ رسٹن (Rustin) کے مطابق تحلیل نفسی کا ہو یا کیلنر (Kelner) کے بقول، سماجی تصورات واقدار کا یا احب حسن Ihab Hassan اور لیزلی فیڈلر Leslie Fiedler کے خیال میں ادب کا۔

اب چونکہ "مابعد جدید تصورِ ادب" بنیادی طور پر تھیوری کی ہی طرح تکثیریت Pluralism پر اصرار کرتا ہے۔ اس لئے زبان، زندگی، زمانہ، ذہن، مصنف، متن، معنی، روایات، شعریات، ثقافت، سائنسی دریافتیں علوم کے ارتقاء اور پھیلاؤ اور ادب کی تخلیق اور تفہیم وتعبیر کے حوالے سے بھی ایسے متعدد، زاویے، راویئے اور نظریے سامنے آرہے ہیں جنہیں الگ الگ تھیوریز یا اینٹی تھیوریز کے نام دیئے جارہے ہیں۔ حتیٰ کہ نفسیاتی، جمالیاتی اور مارکسی نظریۂ ادب تک سب کے سب اصلاً تھیوریز ہی ہیں اور چونکہ ان تمام تھیوریز کا موضوع اور معروض ادب بھی ہے۔ اس لئے ہر ایک کو ادبی تھیوری یا نظریۂ نقد بھی کہا جاتا ہے لیکن چونکہ ایک ادبی تھیوری سے دوسری ادبی تھیوری تک ادب کی تفہیم وتعبیر کے اقدار اور رویّے ہی نہیں طریقہ کار تک بدل جاتے ہیں۔ اسی لیے آج کی زندگی کی طرح آج کے ادب کی قدر سنجی بھی ایک مسئلہ Problematic ہوگئی ہے دوئم یہ کہ مابعد جدید تھیوری کی طرح نئی ادبی تھیوریز کی تشکیل بھی مختلف ومتضاد، مفاہمتی اور مزاحمتی لسانی، فنی، فکری اور

جمالیاتی عناصر سے ہوئی ہے لہٰذا کسی بھی نئی ادبی تھیوری کی کوئی ایک جامع حتمی اور سب کے لیے قابلِ قبول تعریف یا تعبیر مشکل ہے۔ پھر بھی چند بنیادی امتیازات کی اشارتاً نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ مثلاً جس طرح جدیدیت کی تفہیم کے لئے ترقی پسندی قریب ترین حوالہ ہے اسی طرح مابعد جدید تھیوری کی ناگزیریت کا ادراک حاصل کرنے کے لئے اُن نظریات (تھیوریز) کو سمجھنا ضروری ہے جن سے گزر کر جدیدیت بذات خود ایک تھیوری کے بطور وجود میں آئی تھی۔ جدیدیت کے تشکیلی عناصر میں سب سے اہم ''ہئیت پسندی'' ہے۔ جس سے ایک حد تک مابعد جدید تھیوری کی تشکیل میں بھی مدد لی گئی۔

ہئیت پسندی کو بیسویں صدی میں ظہور پزیر ہونے والی پہلی ادبی تھیوری کہا جاسکتا ہے۔ اس کا آغاز انقلاب روس (۱۹۱۷ء) کے آس پاس سے ہوا تھا جسے روس کے مستقبل کی تعمیر کی غرض سے روسی دانشوروں نے فیوچرزم futurism کی تحریک کے طور پر آگے بڑھایا تھا۔ عام طور پر ہئیت پسندی کو روسی ہئیت پسندی بھی کہا جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ روس کے چند بڑے دانشوروں ا۔ رومن جیکب سن (Roman Jakobson) ۲۔ وکٹر شکلووسکی (Victor Shklovsky) ۳۔ بورس توماشوسکی (Boris Tomashevsky) ۴۔ باختن (Bakhtin) ۵۔ مکاررووسکی (Mukarovsky) ۶۔ رینے ویلیک (Rene vellek) وغیرہ نے ہی پہلے پہل ''ادب کی ادبیت'' literariness of Literature کی بازیافت کے لئے فن پارے کی لسانی ہئیت کے سائنسی اور معروضی مطالعے پر زور دیا۔ ہئیت پسندی کی رُو سے فن پارے کی اصل اہمیت اور معنویت اس کی وہ داخلی لسانی ساخت یا ہئیت ہے جس میں وہ فن پارہ سامنے آتا ہے اور جس خیال، فکر، تجربہ یا مشاہدہ (متن) کو اُس ہئیت میں پیش کیا گیا ہے، اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ اُردو میں جدیدیت پسندوں نے اسی تھیوری کی پیروی کی۔ ہئیت پسندی، ادب کے سماجی و ثقافتی یا جذباتی اور تخیلاتی عناصر کو فن پارے کا بالکل یہ لازمہ قرار دینے پر اصرار نہیں کرتی بلکہ ایسے تمام عناصر کو محض ادبی اظہار کے معاون قرار دیتی ہے۔ اس اعتبار سے ہئیت پسندی ایک حد تک مارکسزم (ترقی پسندی) کی ضد تھی۔ ہئیت پسند ناقدین ادب میں

کہی اور بیان کی گئی باتوں کی بجائے ان لسانی، فنی اور جمالیاتی عناصر کو سامنے لانے میں زیادہ دِلچسپی رکھتے ہیں جن کی وجہ سے کسی تحریر کو ادبی تحریر قرار دیا جاتا ہے۔ اسی لئے ہئیت پسند ادبی تھیوری نے ادب میں عام زبان کے بجائے تخلیقی زبان کے استعمال اور ادبی تخلیق کو تازہ کاری اور غیر مانوسیت (Defamiliarisation) کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیا ہے۔ ہئیت پسندی کے مطابق ادب حقیقت کا علم حاصل کرنے کا نہیں بلکہ حقیقت کی اصل حقیقت یعنی اشیاء کی بصیرت حاصل کرنے کے امکانات فراہم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ہئیت پسند ناقدین مارکسی دانشوروں کی طرح ادب کو زندگی کی عکاسی یا تعبیر جیسی باتوں پر اصرار تو نہیں کرتے لیکن اس بات پر ضرور نظر رکھتے ہیں کہ ادب عام زندگی پر کیسے اثرات مرتب کرتا ہے۔

روسی ہئیت پسندی کو فروغ دینے میں تین مکاتب فکر کی خدمات کو اہم مانا جاتا ہے۔

۱۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل جو ۱۹۱۵ء میں رومن جیکب سن کی قیادت میں قائم ہوا تھا۔

۲۔ انجمن برائے مطالعہ شعری زبان (The Society for the apojaz) جو شکلووسکی (Victor Shklovsky) کی سربراہی میں ۱۹۱۶ء میں قائم ہوا۔

بورس آئخن بام، توشیوسکی اور یوری تینیانوف وغیرہ بھی اس انجمن میں شامل تھے۔

۳۔ پراگ لنگوسٹک سرکل جسے رومن جیکب سن نے روس سے چیکوسلواکیہ ہجرت کے بعد پراگ میں ۱۹۲۶ء میں قائم کیا تھا۔ اس انجمن نے ہئیت پسندی اور ساختیات کے مشترکہ اور مشابہہ امتیازات کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا اور ادب کے خالص سائنسی اور تکنیکی مطالعے کے بجائے تخلیقی اور جمالیاتی جائزے پر زور دیا۔

لیکن ہئیت پسند ادبی تھیوری کی اپنی کچھ خامیاں بھی تھیں۔ اس لئے اس ادبی تھیوری کو ابتدا میں جتنی مقبولیت حاصل ہوئی بعد میں اُتنی ہی اس پر نکتہ چینیاں بھی ہوئیں اور آخرکار آپسی اختلافات اور خصوصاً سوویت روس کے نظریاتی اور سیاسی دباؤ کے سبب ہئیت پسند ادبی تھیوری زوال کا شکار ہوتی چلی گئی۔ لیکن ہئیت پسند دانشوروں نے ادب میں زبان کے برتاؤ کے حوالے سے جو تھیوری پیش کی تھی۔ اس کے اثرات امریکہ، برطانیہ اور فرانس کے ادیبوں نے بھی اپنے اپنے طور پر قبول کئے اور ہئیتی تھیوری کو نئی شکلیں بھی عطا

کیس ۔ بیسویں صدی کی تیسری چوتھی دہائیوں میں امریکی دانشوروں جان کرو رینسم (John crowransom) اور ایلین ٹیٹ وغیرہ نے ادب کی فکری اور سماجی جمالیات کی جگہ لسانی جمالیات پر زور دیا گیا۔ امریکی دانشوروں کی اس تھیوری کو ''نئی تنقید'' New Criticism کا نام دیا گیا۔ اگر چہ نئی تنقید کی تھیوری ہئیت پسندوں کی تھیوری سے مشابہت رکھتی تھی لیکن اس کا اعتراف کم ہی کیا گیا۔ ابوالکلام قاسمی نے اس ضمن لکھا ہے:۔

''......ہئیتی تنقید کے نقطۂ نظر سے زبان کے استعمال کی نوعیت کو جو اہمیت حاصل ہوئی اس کے نتیجے میں ادبی زبان اور ترسیلی زبان کی تفریق زیرِ بحث آنے لگی تھی ۔ روسی ہئیت پسندوں کے خیالات عام نہ ہونے کے باعث نئی امریکی تنقید بنیادی حوالے کے طور پر ان کے ذکر سے خالی تھی مگر برطانیہ میں فی نفسہٖ ادب پارے کے مطالعے پر جو زور دیا گیا تھا اسے نئی تنقید کے ابتدائی آثار کی حیثیت بہر حال حاصل رہی۔'' (۲)

''ہئیت پسندی اور نئی تنقید عام طور پر متن کے مقررہ معنی و مفہوم اور ادب کے عام سماجی و ثقافتی سروکاروں کو غیر ضروری قرار دیتی ہے اور ورڈز ورتھ جیسے رومانی نظریہ سازوں کے اس قول کی حمایت کرتی نظر آتی ہے کہ The world is too much with us لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہئیت پسندی نے شعر و ادب میں زبان کے لسانی برتاؤ کے حوالے سے متن میں جمالیاتی محاسن کی جلوہ آفرینی سے متعلق جو تصورات پیش کئے ہیں۔ مابعد جدید تھیوری انہیں رد نہیں کرتی ۔ ویسے مابعد جدیدیت چونکہ سوسئیر کے نظریۂ لسان پر مبنی ساختیات اور پس ساختیات کی زائیدہ ہے۔ اس لئے ہئیت پسندی کی لسانی تھیوری ساختیات کی لسانی تھیوری سے قدرے مشابہت کا رشتہ بھی رکھتی ہے ۔ کئی مابعد جدید مفکرین رومن جیکب سن، لیوی اسٹراس وغیرہ نے ہئیت پسندوں کے اس خیال کی حمایت کی ہے کہ فن پارے میں زبان کے برتاؤ میں الفاظ کے استعمال میں آفاقی اصولوں کی دریافت اور قیام ضروری ہے۔ البتہ ساختیاتی تھیوری ادراکِ حقیقت کی تھیوری ہے جو انسان ، کائنات اور اشیاء کے حقیقی معنی و مفہوم کو جاننے پر زور دیتی ہے لیکن ہئیت پسندی کے برعکس ساختیات یہ مانتی ہے کہ زبان ایک پیچیدہ اور پُر اسرار میڈیم ہے جو دنیا کے انسانوں اور اشیا کی معنویت اور اہمیت کی

تشکیل جدید اور ان کے باہمی تفریقی (یعنی مختلف و متضاد اور تغیر پذیر) رشتوں کی بازیافت اور شناخت کے امکانات رکھتی ہے۔اس کے ساتھ ہی ساختیات سماج کی پرانی اور تصوراتی تعبیر کو رد کر کے عصری حقائق و حالات کی بنیاد پر نئے سرئے سے سماج کی تشکیل کی ضرورت پر زور دیتی ہے۔گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی تھیوری پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''مارکسیت اور ساختیات دونوں جدید یت کی اجنبیت (Alienation) اور یاسیت (Despair) کے خلاف ہیں ۔ مارکسیت اور ساخنیات کے مقامات اشتراک اور اختلافات کے کئی پہلو ہیں لیکن دونوں اس سائنسی رویتے پر اصرار کرتے ہیں کہ دنیا حقیقی ہے اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشار ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریئے ہیں۔دونوں دنیا اور انسان کو بطور کُل دیکھتے ہیں۔''

ساختیات، پس ساختیات ص،۳۶)

اب تک کی وضاحتوں سے نتیجہ یہ برآمد ہو رہا ہے کہ مابعد جدید تھیوری مختلف و متضاد لسانی ادبی اور فلسفیانہ نظریات سے گزر کر اس مقام تک پہنچی ہے جہاں اسے انسان دوست تھیوری کہا جا سکتا ہے۔

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کی تباہیوں کے بعد ٹو ائن بی( Arnold Toynbe) نے The History (۱۹۴۰ء) میں عالمی سطح پر بدلتی ہوئی سماجی و ثقافتی صورتِ حال پر روشنی ڈالتے ہوئے مابعد جدید دور Post Mordern Era کی بشارت دی تھی۔ ۱۹۴۸ء میں ویبر Max Weber نے بڑھتے ہوئے ''اقداری تضادات'' کی بنیاد پر نو کانٹین اقداری مدار (Neo Kantian value Spheres) اور وِٹگینٹین (Wittgenstein) کے language Game کے حوالے سے نئی ثقافتی صورتِ حال سے متعلق یہ تھیوری پیش کی کہ ''اب معاشرہ میں ہر طرح کے دلائل اور توضیحات خواہ وہ سائنسی ہی کیو ں نہ ہوں لایعنی ہیں ان کی کوئی مستقل اور حتمی حیثیت نہیں ہے''۔

میکس ویبر نے Science as a vocation کے عنوان سے اپنے خطبے میں اپنی تھیوری پیش کرتے ہوئے کہا تھا:

"Scientific pleading for practical and interested stands is meaningless in principle because the various values spheres of the world stand in irreconcilable conflict with eachother. We realize again today that something can be scared not only inspite of its not being beautiful, but rather because and so in far as it is not beautifull. It is a peice of everyday wisdom that something may be true all though it is not beautiful and not holy and not good. These are only the most elementry cases of the struggle between the gods of the various orders and values."

(1948 : 147-8; translation altered)

میکس ویبر نے اپنی تھیوری میں یورپی معاشرہ میں رونما ہونے والی انقلابی، فکری، سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کا جو محاسبہ پیش کیا اس سے تاریخ کے کلیت پسندانہ فلسفہ کے ارتداد اور مابعد جدید ڈسکورس کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔

اب یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ ۴۰ سال بعد فرانسیسی دانشور لیوٹارڈ (J.f.lyotard) نے ۱۹۸۳ء میں جب The Post Modern Condition کے عنوان سے اپنی تھیوری، رپورٹ کے طور پر پیش کی تو لیوٹارڈ نے کم وبیش میکس ویبر کی تھیوری کی باتوں کو ہی تراش خراش کر پیش کیا۔ لیوٹارڈ نے لکھا۔

Science possesses no general metalanguage in which the other languages can be transcribed and evaluated. There is no reason to think that it would be possible to determine metaprescriptives common to all. language games or that a revisable consensus like the one in force at given moment in the scientific community could embrace the totality of metaprescriptions regulating the totality of statement circulating in the social collectivity(1984: 64-5).

اتنی بات ضرور ہے کہ لیوٹارڈ کی تھیوری میں ویبر کی تھیوری سے کہیں زیادہ پختگی اور وسعت ہے دوئم یہ کہ لیوٹارڈ کے یہاں مابعد جدید تھیوری کے مختلف پہلوؤں اور امتیازی خصوصیات کی واضح نشاندہی ملتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری نہیں ہے کہ مغرب میں ۱۹۴۰ء تک کا زمانہ جدیدیت سے عبارت ہے اور اس عرصہ میں مابعد جدیدیت ... طور پر ایک ارتقا پذیر تھیوری کی حیثیت سے محض ایک قابل غور اور توضیح طلب موضوع ... لیکن

پھر مابعد صنعتی سماج (Post Industrial Society) کے تصور کے فروغ اور سرمایہ داریت Capitalism کے داخلی ثقافتی تضادات کی ناگزیریت سے متعلق ڈینیل بیل (Daniel Bell) کے تجزیوں نے مابعد جدیدیت کو ایک تھیوری کے طور پر قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ بیل کے بعد تھیوری اور مابعد جدید تھیوری سے متعلق متعدد دانشوروں نے موافقت اور مخالفت میں اپنے اپنے نظریات پیش کئے۔ ان دانشوروں میں بودریلاڈ (Baudrillard) اور لیوٹارڈ سے قطع نظر اووینس (owens) بے حد اہم ہے۔ اووینس نے مابعد جدیدیت سے متعلق اپنی تھیوری کی وضاحت خاص طور پر اپنے تین مقالوں میں کی ہے۔

۱ تانیثیت پسند اور مابعد جدیدیت Femenism and Post modernism

۲ دوسرے پن کا مخاطبہ The discourse of others

۳ مابعد جدید ثقافت Postmodern Culture

یہ بات قابل ذکر ہے کہ دوسری عالمی جنگ کے بعد بڑی مرکزی تہذیبوں کی جگہ چھوٹی ذیلی تہذیبوں (Subalturn Cultures) پر توجہ دینے کا رجحان عام ہوا۔ ٹوائن بی نے بھی دوسری جنگِ عظیم کے بعد یورپ کی ذیلی تہذیبوں کو اپنے مطالعے اور دور اندیشی کو بنیاد بنا کر بجا طور پر آنے والے دور کو مابعد جدید دور Post Modern Ear قرار دیا تھا۔ اووینس نے بھی جو یورپ کی انہیں ذیلی تہذیبوں کو جن کے تضادات و افتراقات پورے طور پر نمایاں ہو کر یورپی ثقافت کو ایک نئی صورتِ حال کا اسیر بنا چکے تھے، اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا اور مابعد جدید تھیوری کی توضیح و تشریح زیادہ منطقی انداز میں کی۔ غرض یہ کہ ۸۵۔۱۹۸۰ء کے آس پاس تک آکر مغرب میں مابعد جدیدیت ایک مضبوط، ثمر آور، معنی خیز سماجیاتی تھیوری (Socialogical Theory) کی حیثیت سے اپنی اہمیت منوانے لگی تھی اور نظریاتی سطح پر مابعد جدیدیت کا دائرہ جیسے جیسے وسیع ہو رہا تھا۔ جدیدیت کی بساط ویسے ویسے الٹتی جا رہی تھی۔ چنانچہ جدیدیت کے سب سے بڑے نقیب ہیبرمس Jurgen Habermas نے یورپ کے تیزی سے بدلتے سماج سے متعلق سماجی و ثقافتی حالات socio-cultural conditions سے متعلق ویبر max weber سے لے کر

لیوٹارڈ J.F.Lyotard تک کے تجزیوں سنے بحث کرتے ہوئے نئی ثقافتی صورتِ حال کے پیش نظر جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے متعلق نئے زاویوں سے بحث کی۔ ہیبر مس نے جہاں یورپ کے Enlightenment project of modernity کی بنیاد پر جدیدیت کی شدومد سے حمایت کی وہیں مابعد جدیدیت کو واضح لفظوں میں جدیدیت کا مخالف قرار دیا حالانکہ اب ہیبرس کا شمار بھی مابعد جدیدیت کے حامیوں میں ہوتا ہے۔ مابعد جدید فنِ تعمیر Post-Modern Architechture کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے ہیبر مس نے مابعد جدیدیت کے متعلق کہا کہ:

"یہ ہمارے عہد کی تشخیص ہے (لیکن) مابعد جدیدیت خود کو قطعی طور پر جدیدیت کی مخالف کے طور پر پیش کرتی ہے۔"

It is diagnosis of our times; Post Modernity definitely presents itself as anti modernity Habermas - 1983

اتنا ہی نہیں ہیبر مس نے مابعد جدیدیت کو "نو قدامت پسندی Neo conservative" قرار دیتے ہوئے اس کی مذمت بھی کی اور اسے Enlightement project of Modernity کا کٹر مخالف بھی ثابت کرنے کی کوشش کی۔ ویسے لنڈا ہیوشن نے کہا ہے کہ ہیبر مس مابعد یدجدیت کے مضمرات و امکانات سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا۔ رچرڈ گاٹ نے بھی جدیدیت کو فکری انقلاب اور مابعد جدیدیت کو جوابی فکری انقلاب قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ:

The revolution was modernism [.............] The counter revolution is postmodernism. [........] it is not difficult to comprehend this culture and aesthetic trend now known as postmodernism........ in art and architecture, music and film, drama and fiction ,.......... as a reflection of ( or a comparable phenomenon to) the present wave of political reaction sweeping the western world (gott1986.p.10)

واضح رہے کہ اس وقت تک مابعد جدیدیت سے متعلق غور و خوض اور بحث و مباحثہ کا عمل سماجیات، سیات، ثقافت اور فنونِ لطیفہ میں زیادہ سے زیادہ فنِ تعمیر Architecture تک ہی محدود تھا لیکن چونکہ اسی عرصے میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت

Post-Modernity کی اصطلاحوں کے معنوی امکانات اور تاریخی حوالوں کا نئے سرے سے جائزہ لینے کا عمل بھی شروع کیا تھا۔لہٰذا بیری اسمارٹ Barry Smart ہیبر ہیر مس کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے واضح کیا کہ لفظ ''جدید'' Modern کی اصطلاح لاطینی لفظ Modernus سے مشتق ہے جس کا استعمال پانچویں صدی میں روشن خیال عیسائیوں کو پاگان دور pagan Era کے روایت پسند عیسائیوں سے ممیز کرنے کے لئے کیا جاتا تھا۔ یعنی لفظ Modernus سے جن امکانی معانی ومفاہیم کا اخراج ہوسکتا ہے وہیں روایت سے الگ ، مختلف ، منفرد ، متضاد، مخصوص اور ممتاز وغیرہ بیری اسمارٹ کے مطابق لفظ Modern کے اصطلاحی معنی کی جڑیں کانٹ کے تصورِ تاریخ عالم میں پیوست ہیں جس کا ماضی سے کوئی تعلق نہیں ۔ جبکہ مابعد جدیدیت ماضی سے گریز نہیں کرتی اسکاٹ لیش (Scottlash) نے مشورہ دیا ہے کہ مابعد جدیدیت کو اس کے تمام تر مفادات اور انسلاکات کے ساتھ ایک تہذیبی امتیاز Cultural Differentiation اور سماجی خودمختاری Social Autonomization کے بطور انگیز کرنا چاہئے۔ ڈیوڈ ایشلے (Davidashley) نے اسکاٹ لیش کے خیالات کی تائید کی۔ ویسے بھی جدیدیت اور مابعد جدیدیت دونوں کا بنیادی concern انسان اور انسانی زندگی ہی ہے۔ چنانچہ اسی بنا پر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اصرار کے ساتھ کہا ہے کہ ''تھیوری صرف ادب یا ادبی تنقید کا ہی نہیں انسان اور انسانی زندگی کا بھی معاملہ ہے۔ چنانچہ یہ سامنے کی حقیقت ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جیسے جیسے نوآبادیت colonialism کی بساط اُلٹتی گئی ۔کم وبیش زندگی کے تمام شعبوں سے متعلق مروجہ معاشرتی وثقافتی ،سیاسی ومعاشی اقدار، مفروضات اور نظام کے بالمقابل نئے ،فطری، حقیقت پسندانہ اور عملی اقدار اور نظام سامنے آتے گئے۔ اس تحفظ کے ساتھ کہ کسی بھی روایت اقدار یا نظام کی کوئی بھی مستقل اور حتمی نہ تو شکل ہوتی ہے نہ حیثیت۔ ہندوستان پاکستان، انڈونیشیا، ایران، عراق، الجیریا، مصر، شام اور ترکی سمیت ایشیا کے متعدد ممالک میں سوچ وفکر کے جو آفتاب و ماہتاب تازہ طلوع ہوئے ان کی روشنی اور حرارت کے طفیل، افتراق واجتہاد اور احتجاج وانقلاب کی فضا بھی وجود میں آئی۔ ایسے میں شکل [illegible] زبان عام زبان ادبی زبان

زبان کے جمالیاتی اور ترسیلی عنصر اور لفظ اور معنی کے رشتہ وغیرہ کے حوالے سے جو تھیوری پیش کی تھی اسے سوسئیر کے "نظریۂ لسان" کی مقبولیت نے کم وبیش پلٹ کر رکھ دیا۔ سوسئیر نے زبان کی نسبتی (Relational) تھیوری کے تحت زبان کے افتراقات Differentiaton کا تصور پیش کرتے ہوئے زبان کو معنی دینے والے نظام کی بجائے اشیا کے تصورات کو نمایاں کرنے والے نشانات کا نظام Nomenclature قرار دیا۔ سوسئیر نے اپنے نظریۂ لسان Theory of System of Signs language کو قائم کرنے کے لئے langue اور Signifier اور Parole اور Signified وغیرہ جو اصطلاحات استعمال کی ہیں ان کی معنوی وضاحت گوپی چند نارنگ کے یہاں (ساختیات پس ساختیات) شرح وبسط کے ساتھ ملتی ہے لیکن پھر سوسئیر کی تھیوری کے بالمقابل یا اضافے کے طور پر نوام چامسکی، دریدا، رولاں بارتھ، جولیا کرسٹیوا وغیرہ کی تھیوریز سامنے آئیں جو گرچہ سوسئیر کے نظریۂ لسان کو کلی طور پر رد تو نہیں کرتیں لیکن ان میں لفظ ومعنی کے رشتہ کے حوالے سے ترمیم وتوسیع کا فطری عمل ضرور ملتا ہے۔ سوسئیر کی تھیوری چھٹی ساتویں دہائیوں میں عام ہوئی تھی اور بحث کا موضوع بھی بنی تھی۔ چامسکی نے اپنی کتاب Syntactic structucture میں سوسئیر کے نظریۂ لسان میں اپنی جانب سے یہ اضافہ کیا کہ الفاظ کی آوازوں کے معانی کو سمجھنے کے لیے آدمی کے ذہن میں پہلے سے ہی آواز اور اس کے معانی کا ایک واضح نظام Transparant system موجود ہونا چاہیئے اسی طرح ساتویں آٹھویں دہائیوں تک آکر ژاک دریدا کی ردِ تشکیل Deconstruction کی تھیوری سامنے آتی ہے، دریدا نے اپنی کتاب میں سوسئیر کی تھیوری کی کلیدی اصطلاحات کی حدود سے مدلل بحث کرتے ہوئے سوسئیر کے تصور افتراقیت Differentiation کی جگہ زبان کے کثیر الابعاد Multi Dimentional رشتوں کے حوالے سے ایک مخصوص ومنفرد اصطلاح Differance وضع کی جو دریدا کی تھیوری کی کلیدی اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے

"Difference دریدا کی خاص اصطلاح ہے جو ردِ تشکیل (تھیوری) کا

مرکزی نقطہ ہے۔ فرانسیسی لفظ Difference انگریزی لفظ Difference (فرق) اور Deferment (التوا) کے بیچ کا لفظ ہے اور بیک وقت دونوں مفاہیم کو حاوی ہے۔ یعنی زبان کے نظام میں معانی ''فرق'' سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور ''التوا'' سے بھی......اسی تصور کی مدد سے دریدا مغربی مابعد الطبیعیات کے ان تمام تصورات کو متعینہ معنی سے بے دخل کر سکا جو فوقیتی ترتیب پر قائم تھے۔ دریدا Difference کے تصور کو ایک ساخت اور تحریک قرار دیتا ہے جس کے تین خصائص ہیں۔ اوّل اس کی رو سے زبان کے عناصر میں افتراق اور اس کی وجہ سے معنی خیزی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ دوئم حاضر عناصر تو معنی دیتے ہی ہیں غائب عناصر بھی، جن سے افتراق قائم ہوتا ہے۔ معنی خیزی کے عمل میں اپنے غیاب کے باوجود کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ سوئم زبان کے کارگر عناصر کے مابین Spacing (خلا) ہوتا ہے۔ تحریر ہو یا تقریر یہ فاصلہ یا وقفہ یا خموشی کا پارہ بھی معنی کے افتراق اور التوا کے عمل میں خاصا اہم کردار ادا کرتا ہے''۔

(ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

آٹھویں نویں دہائیوں میں رولاں بارتھ (Roland Barthes) کی پسِ ساختیات کی تھیوری تمام سابقہ تھیوریز کی تردید سے زیادہ تشکیلِ جدید کے طور پر سامنے آئی۔ ساختیات اور پس ساختیات کی فلسفیانہ اساس اور امتیازات کی تشفی بخش تفصیل، گوپی چند نارنگ کی تصنیفات میں موجود ہے۔ گوپی چند نارنگ اور مابعد جدید تھیوری کے حوالے سے بس یہ یاد دلانا ہے کہ گوپی چند نارنگ، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کو اپنے طور پر برتتے ہوئے ہی مابعد جدیدیت کے آواں گارد کے منصب پر فائز ہوئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ ادب کے کلاسیکی نظریات و تصوارت کی کیسی آگہی رکھتے ہیں۔ اس کا اندازہ ان کی تصنیفات ''اسلوبیاتِ میر''، ''اُردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'' ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں'' اور ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اُردو شاعری'' سے لے کر ''غالب۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' وغیرہ سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید تھیوری کا ایک ناگزیر حوالہ انسانی تاریخ کی زبانی تقسیم سے ماورا ''ثقافت'' ہے۔ آج

کا دور ہی ادب کے ثقافتی مطالعے کا دور ہے۔ گوپی چند نارنگ کی حالیہ تحریروں کے سیاق و سباق سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ مذکورہ بالا ادبی مطالعات کے برتاؤ کے دور آنے میں ادب کا ثقافتی مطالعہ گوپی چند نارنگ کی شعوری ترجیحات میں شامل نہ رہا ہوگا لیکن ہندوستانی معاشرت اور ثقافت کے تئیں کمنٹ منٹ، لاشعوری وابستگی نے مذکوہ بالا تصنیفات کوادب کے ثقافتی مطالعہ کے عمدہ نمونے بنا دیا ہے۔ ''اُردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب'' کی تصنیف کے دنوں میں گوپی چند نارنگ کا ثقافتی شعور کس طرح تشکیل پذیر ہو رہا تھا۔ اس کا اندازہ مذکورہ کتاب کے دیباچے سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کے علاوہ نارنگ کی دیگر تصنیفات مثلاً ''ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات'' جدیدیت کے بعد ''فکشن شعریات''، ''تپش نامہ تمنا'' اور غالب۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع ،شونیتا اور شعریات'' وغیرہ کے مطالعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ اُردو میں تھیوری یا ادبی تھیوری کا مفہوم کیا ہے۔

لیکن اب جبکہ دنیا کو اکیسویں صدی کی دوسری دہائی میں داخل ہوئے بھی خاصہ وقت بیت چکا ہے۔ نئی فکریات اور علمیات نے اُردو دنیا میں بھی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح، معاشرت، سیاست وثقافت اور زبان وادب کے سروکاروں کو بھی اُلٹ پلٹ کر رکھ دیا ہے، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ''اُردو'' کی زرخیز زمین میں مابعد جدید ادبی تھیوری کا جو بیج ۱۹۹۳ء میں (ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات) میں بویا تھا وہ انہیں کی مسلسل آبیاری کی وجہ سے ایک تناور درخت بن چکا ہے۔ اُردو کے عالمی منظر نامے میں شاید ہی کوئی ایسا غنیمت قلم کار یا باذوق قاری ملے، جس کا مابعد جدید ادبی تھیوری سے کوئی رشتہ نہ ہو اب یہ اپنا اپنا نصیب ہے کہ تھیوری کے ساتھ کس کا رشتہ مفاہمت کا ہے اور کس کا مزاحمت کا۔ ویسے یہ دوسری بات ہے کہ ضمیر علی بدایونی، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، فہیم اعظمی ،نصیر احمد ناصر اور حامدی کاشمیری وغیرہ سے قطع نظر اکثر محبان مابعد جدیدیت کے عشق میں نہ تو گرمیاں ہیں اور نا ہی نیازمندی میں کوئی تڑپ اُنہیں Karla weslev کے مطابق skeptical Post Modernist ہی کہا جا سکتا ہے۔ دوسری جانب شمس الرحمٰن فاروقی

اور فضیل جعفری وغیرہ کی مابعد جدید مخالف تحریروں میں مخاصمت اور ضد زیادہ ہے علمی ولسانی اور ثقافتی و معاشرتی بصیرت کی گہرائی اور تہہ داری کم ہے۔ چنانچہ ۱۹۹۰ء کے بعد سے اب تک مابعد جدیدیت اُردو اور برصغیر کی کئی دیگر زبانوں میں ادب کے ایک ''توسیعی تصور'' کے طور پر اپنی حیثیت مستحکم کر چکی ہے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ بعض مغربی دانشوروں کی طرح اُردو میں بھی اکثر و بیشتر قلم کار بھی مابعد جدید ادبی تھیوری کو پروفیسر گوپی چند نارنگ یا پھر وہاب اشرفی، ضمیر علی بدایونی وغیرہ کی طرح سمجھنے اور برتنے سے قاصر ہی رہے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ۱۹۹۳ء میں، تھیوری کا مقدمہ پیش کرتے ہوئے ہی خدشہ ظاہر کیا تھا کہ ''اگر تھیوری وبا کی شکل اختیار کر لے اور عصری مسائل کو نظریانے کے بجائے انہیں دبانے لگے تو نہ صرف تھیوری بلکہ ادب، معاشرت اور ثقافت کے لیے خطرات بڑھ جائیں گے۔ مسائل کے حل کے کھرے اور کھوٹے کو پرکھا نہیں جاسکے گا۔''

(ساختیات، پسِ ساختیات ص، ۵۰۰)

چنانچہ یہ سچ ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت کے حامیوں کی طرح مابعد جدیدیت کا دم بھرنے والے بعض ناقدین اور تخلیق کار بھی انسان اور انسانی زندگی کے مسائل کو سنجیدگی اور خلوص کے ساتھ نظریانے کی کوشش کے بجائے تھیوری کی اصطلاحوں میں اُلجھ کر رہ گئے اور اپنی تحریروں میں عہدِ حاضر کے مسائل سے متعلق مصنوعی، فیشن پرستانہ اور کھوکھلے بیانیوں کے ہی ڈھیر لگاتے رہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے مخالفین اب ہیبر مس کی رائے کو اُلٹ کر اسے عہدِ حاضر کے بحران کی تشخیص کی بجائے اسے ایک مرض Pomophobia یعنی Post Modern Phobia قرار دے رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت پر یہ اعتراض کیا جارہا ہے کہ عصری مسائل کے حوالے سے مابعد جدید تھیوری، اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام پر اصرار نہیں کرتی، یہ الزام فرانسیسی اور جرمن مابعد جدید نظریہ سازوں کی تحریروں کے حوالے سے جزوی طور پر دُرست ہوسکتا ہے لیکن اکیسویں صدی تک آ کر مغربی معاشرے میں اخلاقی ضابطے اور اقدار میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں ان کے زیر اثر صارفیت، شئیت (Comoditificotion) روایات کی نفی، مادی

نفع اور نقصان کی مرکزیت، جنسی آزادی اور جرائم، نسل پرستی اور لاقانونیت وغیرہ نے اس تصور کو عام کر دیا ہے کہ ہر روایت، مہابنانیہ، فلسفۂ نظام، علم اور اعتقاد کی ظاہری حقیقت جو بھی اور جیسی بھی نظر آتی ہے ان کی اصل حقیقت کچھ اور ہی ہوتی ہے۔ اس لئے جن اخلاقی اور انسانی قدروں کی باتیں کی جاتی رہی ہیں ان کی اہمیت برحق لیکن وہ اب عملاً لایعنی ثابت ہو چکی ہیں۔ اس لئے ظاہر ہے مغربی مابعد جدیدیت کسی بھی نظام، مہابیانیہ ضابطۂ اخلاق اور نظریۂ حیات کو حتمی اور مستقل نہیں مانتی اور ان کے نعم البدل کی جستجو پر اصرار کرتی ہے۔ اسی لئے مغرب میں مابعد جدیدیت روایتی اخلاقیات پر زیادہ توجہ نہیں دیتی لیکن انسان اور انسانیت بہرحال مغربی مابعد جدیدیت کے بھی مرکز میں ہیں۔ دریدا کی تحریروں میں اسی کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔

دریدا نے اپنی کتاب of Grammotology میں لکھا ہے۔ انسان اور انسانی زندگی کا کوئی بھی معاملہ متن (Text) سے باہر نہیں ہے there is nothing out side the text لیکن ردِ تشکیل کے بارے میں غلط فہمیوں کو دور کرتے ہوئے دریدا نے اپنی کتاب اور تحریر تنقیدی جستجو (critical enquiry) میں یہ بھی لکھا ہے کہ سیاق وسباق سے باہر کچھ بھی نہیں ہوتا (there is nothing out side context) اور چونکہ انسان کے ہر معاملے کا کوئی نہ کوئی سیاق ضرور ہوتا ہے۔ اس لئے دریدا نے اپنی آخری تحریر on living میں یہ بھی لکھا ہے کہ کسی بھی شے یا بات کا کوئی بھی معنی سیاق سے باہر قائم نہیں ہوسکتا لیکن کوئی بھی سیاق حتمی اور مستقل طمانیت نہیں دیتا No meaning can be Determined out of context but no context permits saturation

گوپی چند نارنگ نے دریدا سے کہیں زیادہ بہتر انداز میں متن سے اخذ معنی یا متن میں موجود معنی کو موجود بنانے کے عمل کو قرات سے مشروط کرتے ہوئے، سیاق یا context کو قاری کے ذہن میں موجود معانی کے نظام کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔

''متن میں معنی مضمر تو ہیں...... لیکن وہ عامل قاری ہی ہے۔ متن کے معنی کو موجود بناتا ہے۔ یوں سمجھتے کہ متن بارود کی ٹکیہ ہے قرأت کا عمل فلیتہ دکھاتا ہے جو اشتعال پیدا کرتا ہے

اور یوں وہ پھلجڑی روشن ہوتی ہے جس کو معنی کا چراغاں کہتے ہیں فرق یہ ہے کہ بارود کی طرح چراغاں کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ یوں کا توں موجود رہتا ہے۔ اور ہر آنے والی قرات قاری کے ذوق وظرف کے مطابق ازسرنو معنی کا چراغاں کرتی ہے اور یہ عمل لا متناہی ہے۔''

ساختیات پسِ ساختیات ص،۲۸۱

لیکن کوئی روایت کوئی نظام قطعی اور مستقل نہیں ہوتا۔ ہر لمحہ تغیر سے دو چار، حالت ،حقائق اور مسائل کی نوعیت کا بدلتے رہنا ایک فطری امر ہے لہذا متن کا سیاق Context چاہے بدلے یا نہ بدلے ہر نئی قرات کے ساتھ متن کے معنی، کیفیت اور تاثر میں فرق پیدا ہوتے رہنا بھی فطری ہے۔ اسی بنا پر گوپی چند نارنگ نے کہا ہے۔

''معنی کی حتمیت ناممکن ہے۔ ہر قرأت سوال اُٹھاتی ہے اور اپنے طور پر ان کا جواب دینے کی سعی کرتی ہے اور بس۔'' (ساختیات پسِ ساختیات ص،۲۸۱)

مغرب کے برعکس مشرق خصوصاً اُردو منطقہ ہندوستان پاکستان میں مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال اوّل تو مغرب کی طرح حاوی نہیں ہوئی ہے اور اگر بعض کوسموپولیٹین شہروں میں اس کا غلبہ ہے بھی تو اندر سے ابھی نو آبادیت (Colonialism) کے اثرات ہی زائل نہیں ہوئے ہیں۔ اس لئے اخلاقی ضابطوں اور اقتداری نظام کی موجودگی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا تھا کہ ''اُردو میں مابعد جدیدیت کا میدان تنگ ہے'' لیکن فاروقی کے اس مغالطے کو اُردو ادب کے عصری مابعد جدید مزاج نے غلط ثابت کر دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ الزام لگایا تھا کہ ''مابعد جدیدیت کے پاس کوئی لائحہ عمل، کوئی ایجنڈا نہیں اور نہ کوئی ادبی یا فلسفیانہ پروگرام ہے لیکن فاروقی یہ بھول گئے کہ مابعد جدیدیت نہ تو کوئی تحریک ہے نہ رجحان بلکہ ایک صورتِ حال ہے۔ جس کو ہر مابعد جدید ادیب اپنے اپنے طور پر آزادانہ جینے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے وسیع تناظر میں اس کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے۔

''مسئلہ فقط ادب یا ادبی تنقید کا نہیں انسان اور زندگی کا ہے۔ مثلاً اگر ہم فقط وحدت معنی یا کثرت معنی کی بات کریں تو زیادہ فرق نہیں

پڑتا لیکن مسئلہ اگر حقیقت انسان کی نوعیت یا انسان کی شناخت یا انسان کی تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کا ہو تو پوری (انسانی زندگی) اس کی لپیٹ میں آجاتی ہے۔ ادب اور ادبی تنقید کی حیثیت چوں کہ علومِ انسانیہ کے نگہبان کی ہے لہذا ادیب کا اس مرکزی مسئلے کی زد میں آنا ناگریز ہے جسے لاکاں انسانی تشخص کا بحران Fading of the subject یا (انسان کی) crisis of idenlity سے تعبیر کرتا ہے ... ٹیری ایگلٹن کا کہنا ہے کہ تھیوری موجودہ کرائس سے نمٹنے کے لیے انسانی آگہی کی ایک کوشش ہے ...... اس کرائس کی نوعیت کیا ہے اور موضوع انسانی یا اس پر مبنی ہیومنزم کی مقدس روایت کسی ایک متھ کے سایے میں آگہی اور خود ہمارے (انسانوں کے) لئے اس کا چیلنج کیا ہے، تھیوری کا اصل مسئلہ یہی ہے۔"

(ساختیات و پس ساختیات ص،۵۰۲)

انسانی تشخص کے بحران اور دیگر عصری انسانی مسائل سے متعلق وضاحتیں نارنگ کی تحریروں میں بھری پڑی ہیں جو یہ ثابت کرتی ہیں کہ مابعد جدید تھیوری کے مرکز میں انسان اور اس کی مختلف النوع سماجی، ثقافتی، سیاسی اور نفسیاتی مسائل بھی ہیں جنہیں حل کرنے کے لیے اور جن کے مثبت اور تعمیری ارتقاء و ارتفاع کے لیے ہر مسئلے کو Theorise کر کے اس کا حل نکالنا ضروری ہے۔ تھیوری کے حوالے سے پروفیسر نارنگ کا اصرار اسی بات پر ہے۔

گوپی چند نارنگ نے تھیوری کی تعبیر و توضیح کا عمل ۸۵-۱۹۸۰ء کے آس پاس ہی شروع کر دیا تھا لیکن انہوں نے اپنے مطالعے و مشاہدات کو باضابطہ طور پر ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات" کے عنوان سے ۱۹۹۳ء میں پیش کیا تو اس میں مغربی مابعد جدید تھیوریز اور اقدار سے کہیں زیادہ مشرقی شعریات، علمِ معانی، فلسفۂ حیات اور اُردو زبان و ادب سے متعلق حقائق و مسائل کو برصغیر ہند و پاک کے ذہن و تہذیب اور نئے Episteme کے مطابق نظریانے کی کوشش ملتی ہے۔ سنسکرت، عربی اور فارسی شعریات کا

ساختیات، ردِ تشکیل، مظہریت، تفہمیت، ہیئت پسندی وغیرہ کے حوالے سے تجزیہ کرتے ہوئے لفظ و معنی، متن، قاری اور قرأت، زبان اور افتراقیت، زبان و ادب کا سماج اور آئیڈیالوجی جیسے موضوعات پر مشرقی (ہندوستانی) اخلاقی ضابطوں اور اقداری نظام کے تناظر میں غور و فکر کا رویہ نارنگ کے نظریات (تھیوریز) کو اندھی تقلید سے نہ صرف محفوظ رکھتا ہے بلکہ مغربی تھیوریز پر مشرقی تھیوریز کی بالادستی بھی قائم کرتا ہے۔ نارنگ سے پہلے یہ کارنامہ کسی اور اُردو نقاد یا دانشور نے اس مقام اور معیار سے انجام نہیں دیا اور اس کی بنیادی وجہ (متحدہ) ہندوستانی تہذیب سے ان کا والہانہ عشق اور ہندوستانی ذہن کی آگہی ہے۔ چنانچہ مغربی لسانی و ادبی و فلسفیانہ نظریات کو اُردو میں متعارف کرواتے ہوئے بھی انہوں نے ہندوستانی ذہن و تہذیب کی جزئیات کو فراموش نہیں کیا مثلاً اُردو کو مشترکہ تہذیب کی علامت قرار دیتے ہوئے پروفیسر نارنگ کا یہ درجہ ذیل اقتباس اُردو اور ہندوستانی ذہن و تہذب سے اُن کے عشق کا ثبوت ہے:-

> ''اُردو ہندوستان کی بلکہ برصغیر کی یا جنوبی ایشیا کی ایسی زبان ہے جس میں اخذ و قبول کا حیرت انگیز ملکہ ہے اور جس کا دامن طرح طرح کے پھولوں سے بھرا ہے اور جس کی جادو اثری میں شکوہ ترکمانی، ذہن ہندی، نطق اعرابی، تینوں کا ہاتھ ہے۔ کون نہیں جانتا کہ اُردو نے ہند آریائی کا دودھ پیا ہے اور اس دھرتی پر پلی بڑھی ہے۔ کون نہیں جانتا جب نئی تاریخی حقیقتیں اُبھرتی ہیں تو نئے سماجی تقاضے پیدا ہوتے ہیں اور نئی سچائیاں وجود میں آتی ہیں۔'' اُردو ایسی ہی ایک سچائی ہے، لسانی، سماجی اور تہذیبی سچائی جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے صدیوں کے سابقے اور اختلاط و ارتباط سے وجود میں آئی۔ سچائیوں کو نام تو اس وقت ملتا ہے جب وہ خانہ زاد ہو جاتی ہیں...... یہاں نام ہی سے فاصلے بڑھتے اور دوریاں ہوتی گئیں۔ اس امر کے تسلیم کرنے میں شاید ہی کسی کو تامل ہو کہ اُردو ہماری پچھلی

کئی صدیوں کی تہذیبی کمائی ہی ہے۔"

(جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مولا بخش ص، ۲۲۰)

دراصل گوپی چند نارنگ ایسے دانشور نقاد ہیں جنھوں نے مغربی مفکرین کی کہی یا لکھی ہوئی باتوں کو گرفت میں تو لیا لیکن اپنے تجزیاتی شعور سے بھی کام لیا اور اپنے وسیع مطالعہ اور نگاہِ شوق سے کام لے کر انہیں باتوں کو قبول اور پیش کیا جو معقول تھیں اور ہندوستان کی سماجی و ثقافتی روایات و اقدار اور شعریات میں جذب ہونے اور پھلنے پھولنے کے امکانات رکھتی تھیں۔ نارنگ اچھی طرح جانتے تھے کہ ہندوستان ایک روحانیت پسند ملک ہے۔ مادی ترقیوں سے نسبت اور ضرورت کے باوجود ہندوستان میں (بڑے شہروں میں) مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال روحانیت (خدا پرستی، مذہبیت اور انسانی دوستی) کی آمیزش و آویزش کے ساتھ ہی اپنے برگ و بار نکال رہی ہے۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری پر اصرار کرتے ہوئے اس بات کو فراموش نہیں کیا کہ وہ جس زبان کے ادب کے وسیلے سے ہندوستانی ذہن و تہذیب کی تشکیلِ جدید کا فریضہ انجام دے رہے ہیں۔ اس ادب کی رگوں میں مشرقی شعریات مذاہب اور رسومیات کا لہو دوڑتا ہے۔ اس ازلی سچائی کا اظہار گوپی چند نارنگ نے شاعرِ مشرق اقبال کے انداز میں کیا ہے:۔

> "مشرق کے بارے میں معلوم ہے کہ مشرق روحانی طور پر زندہ رہا ہے اور مغرب سائنسی طور پر زندہ رہا ہے۔ مغرب میں روحانیت بچھڑ گئی ہے۔ تمام بڑے مذاہب اور مسالک مشرق میں پیدا ہوئے ہیں۔ بدھ ہوں، مہاویر ہوں، رام ہوں، زرتشت یا کنفیوشش یا لاؤتسے، موسیٰ ہوں نانک یا کبیر، سب دنیا کو مشرق کی دین ہیں۔ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کا ظہور بھی مشرق میں ہوا۔ مشرق میں ہزاروں سال سے کہا جا رہا ہے کہ کائنات وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے۔ اصل حقیقت "مادہ" نہیں "شعورِ کلی" ہے، لیکن اب سائنس بھی مادہ سے ہٹ کر بات کرنے لگی ہے...... آئن سٹائن کے بارے میں کہا جاتا

ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں وہ بھی حیرت سے دوچار تھا۔اس کا کہنا تھا ''سائنس جتنے رازوں کو حل کر سکی ہے۔اس سے بڑا راز سامنے آگے ہیں کہ کائنات کے بارے میں جو چیز سب سے زیادہ قابلِ فہم ہے وہ یہ کہ کائنات نا قابل فہم ہے۔''

(غالب۔معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات ص،۵۶۴)

چنانچہ گوپی چند نارنگ نے اپنے منفرد انداز میں اُردو ادب اور ادیبوں کے سکہ بند ذوق و وجدان ، روایات اور شعریات کے حوالے سے فرسودگی، کٹرپن، فیشن پرستی، تقلیدیت اور بقراطیت کی دیواروں کو توڑا لیکن انہوں نے انسان اور زندگی کے بدلتے ہوئے فکری اور علمی تناظرات کو بھی اپنے پیش نظر رکھا اور یہی وجہ ہے کہ تازہ کار ادبی نظریات (تھوریز) کی روشنی میں اُردو شاعری (اُردو غزل، مثنوی، میر، غالب اور سانحۂ کربلا) کو انسانی تہذیبی اور اخلاقی اقداری تناظرات کے ساتھ دیکھنے پرکھنے اور پیش کرنے کی معتبر اور مستحکم روایت ، باضابطہ طور پر گوپی چند نارنگ سے ہی قائم ہوتی ہے۔اس ضمن میں ایک حیرت انگیز مقام وہ نظر آتا ہے جب پروفیسر گوپی چند نارنگ ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' میں کمال ایمانی والقانی جوش وجذبہ کے ساتھ امامِ عالی مقام اور تاریخ انسانیت کے عظیم ترین ہیرو نواسۂ رسول حضرت حسینؓ کی شہادت کا ذکر کرتے ہیں۔فلسفۂ شہادت اور راہِ حق وصداقت میں بہنے والے امام حسینؓ کے خون کی قدر و قیمت اور معنویت کو ایسی عقیدت وعلویت کے ساتھ شاید بڑے سے بڑا اسلامی فکر، عالم اور ذاکر بھی بیان نہ کر سکے۔

یہ اقتباس ملاحظہ ہو:۔

''راہ حق پر چلنے والے جانتے ہیں کہ صلوتِ عشق کا وضو خون سے ہوتا ہے اور سب سے سچی گواہی خون کی گواہی ہے۔تاریخ کے حافظے سے بڑے بڑے شہنشاہوں کا، جاہ وجلال، شکوہ و جبروت، شوکت و حشمت، سب کچھ مٹ جاتا ہے لیکن شہید کے خون کی تابندگی کبھی ماند نہیں پڑتی بلکہ کبھی کبھی تو جب صدیاں کروٹیں لیتی ہیں اور تاریخ

کسی نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو خون کی سچائی پھر آواز دیتی ہے اور اس کی چمک میں نئی معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔ خون کی سچائی قائم و دائم ہے اور یہ ثقافتی روایت میں موجود بھی رہتی ہے لیکن اس کی آواز کانوں میں اس وقت آتی ہے جب قوموں کا ضمیر بیدار ہوتا ہے۔ تاریخ آرائشِ جمال میں مصروف رہتی ہو یا نہیں لیکن نقاب میں ماضی کا آئینہ دائم پیشِ نظر رہتا ہے۔''

(سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ ص، ۱۷)

یہ درست ہے کہ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات (۱۹۹۳ء) سے لے کر'' غالب۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' (۲۰۱۳ء) تک کے عرصے میں جہاں ایک نسل مرحوم، دوسری ضعیف اور تیسری جوان ہو چکی ہے۔ عالمِ انسانیت خصوصاً برصغیر ہند و پاک کو ایسے مسائل کا سامنا ہے جو انسان کے تشخص ہی نہیں وجود کو ہی خطرات سے دوچار کر رہے ہیں۔ نسل کشی، مذہبی جنون، فرقہ پرستی، لسانی تعصبات خود کش حملے، قومی رہنماؤں کی بدکرداری، بدعنوانی اور دہشت گردی وغیرہ مسائل، سیاسی پشت پناہی کے سبب ہیبت ناک روپ تو اختیار کر ہی چکے تھے۔ اب ۲۰۱۳ء تک آ کر مابعد جدید تہذیب اور معاشرت کے ہی زائیدہ کچھ اور سنگین مسائل بھی ہیں جو براہ راست انسانی معاشرہ کے تمام طبقوں کے ذہن اور ضمیر تک کو مجروح کر رہے ہیں۔ مثلاً اجتماعی عصمت دری (Gang Rape) صنفی ناانصافی (Gender injustice) ہم جنسی (Homo Sexuality) وغیرہ کے علاوہ گلوبل وارمنگ، سائبر پولیوشن جین میوپلیشن Gene Manuplation ماحولیاتی بحران، ہیومن کلوننگ، ایٹمی پولوشن اور لاعلاج بیماریاں، مرضی کی موت Euthansia وغیرہ ایسے مسائل اور حقائق ہیں جو ہند و پاک میں بھی شدت اختیار کر رہے ہیں۔ ان تمام مسائل میں ایک داخلی کرب ہے کیونکہ یہ سبھی مسائل روحانیت سے خالی جدید اور مابعد جدید معاشرت، ثقافت، اسلوب، حیات اور طرزِ فکر کے ہی زائیدہ ہیں۔ ان میں باہمی ربط پیدا کرنے والا مرکزی عنصر اخلاقیات ہے۔ مخالفین کے خیال میں مابعد جدیدیت

اخلاقیات پر توجہ نہیں دیتی ہے اور اس سلسلے میں جو وضاحتیں اب تک کی گئی ہیں وہ بھی اب مہابیانیہ کا حصہ بن چکی ہیں۔ جو مذکورہ مسائل کے حل میں معاون ثابت نہیں ہوتیں۔ لیکن ما بعد جدید تھیوریز پر نکتہ چینی کرنے والے یہ بھول گئے کہ سیاست ہو کہ معاشرت، مذہب ہو کہ ادب، ہر شعبے کے اپنے اپنے اخلاقی ضابطے اور اصول ہوتے ہیں۔ ایک شعبے کی اخلاقیات کو دوسرے پر منطبق کرنا نہ تو مناسب ہے اور نہ ممکن، سوویت روس میں ایسی کوشش کی گئی تو اس کا شیرازہ ہی بکھر گیا اور خاص طور پر اگر یہ مان لیں کہ اخلاقیات کا تعلق دین دھرم سے ہے تو یہ بھی ماننا ہوگا کہ مارکسی فلسفہ کی طرح اسلامی نظریۂ جمال بھی آرائشِ فن کے خلاف نہیں گر چہ اصولی طور پر فلسفہ اور دین کے تقاضے الگ ہوتے ہیں اور ادب کے الگ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید تھیوری کی بحث کرتے ہوئے، مشرقی مزاج کے پیشِ نظر نارنگ نے شاعری اور اخلاقیات کے مسئلے پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کو سمیٹا ہے اور عبدالقاہر جرجانی کے حوالے سے یہ ثابت کیا ہے کہ مشرقی روایت میں دین یا اخلاقیات کا مقام اور شاعری کا مقام ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ نارنگ کے مطابق:۔

''عبدالقاہر جرجانی نے قدامہ ابن جعفر کے خیال ''احسن الشعر اکذبہ'' کی توسیع میں جب یہ کہا ''احسن الشعر اکذبہ وخیر الشعر اصدقیہ'' (حسین ترین شعر جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے اور اخلاقی اعتبار سے اچھا شعر سچائی پر) تو خود جرجانی کے اس بیان میں یہ اعتراف موجود ہے کہ شعری پیمانے، اخلاقی پیمانوں سے الگ ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو امراؤالقیس کے فحش اشعار کو شعری اعتبار سے اعلیٰ قرار نہ دیا جاتا۔ نہ ہی ابوبکر صوقی اپنی کتاب ''البحتری'' میں ابوتمام کی شاعری پر کفر کا فتویٰ صادر ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہتا کہ ''کفر کے فتوی کی شاعری سے کوئی مطابقت نہیں۔ اس لئے کہ کفر سے نہ شاعری میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے اور نہ ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ اور جرجانی کے بیانات کے بعد تو کسی شک وشبہ کی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ جرجانی اصرار کرتا ہے کہ دین کا مقام الگ ہے اور شاعری کا الگ''

(ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات ص، ۴۳۸،۳۹)

بعض مغربی مابعد جدید مفکرین بھی ادب اور اخلاقیات کے حوالے سے، جرجانی

اور گوپی چند نارنگ سے متفق نظر آتے ہیں۔ مثلاً مشہور سماجی دانشور زگمنٹ باؤمن Zygmunt Bauman نے اپنی کتاب مابعد جدید اخلاقیات Post - Modern Ethics میں واضح طور پر مابعد جدیدیت اور اخلاقیات کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا ہے۔ باؤمن یہ تو مانتا ہے کہ انسان کی خوش اخلاقی اور خوش اطواری سے انسانی وجود کا اثبات ہوتا ہے۔ ایسے با اخلاق انسانوں کی وجہ سے ایک مثالی سماج کی بھی تشکیل ہو سکتی ہے۔" لیکن باؤمن عمدہ ادب کی تخلیق کے لیے اخلاق و شرافت کی ناگریریت پر اصرار نہیں کرتا۔
ایک اور مابعد جدید دانشور میخائل باختن نے بھی اپنی ابتدائی تصنیف Towards the Philosophy of the act میں کانٹ کے نظریات کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے فلسفہ اخلاق کو بھی وسعت دینے کی کوشش کی اور کہا کہ اخلاقیات سے ہی انسان کی ''ذات'' کا تشخص قائم ہوتا ہے لیکن باختن نے انسانی سرِشت کی Architactonics اور Cerchimatics ماڈل سے جان پہچان کرواتا ہے جس کی تین شقیں ہیں۔

(۱) میں میرے لئے 1. For my self

(۲) میں دوسروں کے لئے 2. I,for others

(۳) دوسرے میرے لئے 3. Others for me

''میں میرے لئے'' خود شناسی کا ذریعہ ہے۔ باختن کی منطق ہے کہ جب تک انسان خود کو نہیں پہچانے گا دوسرے اُسے نہیں پہچانیں گے۔ اس کے عکس ''دوسرے میرے لئے'' وہ منزل ہے جس میں دوسرے لوگ اپنی پہچان میں میری ''میں'' کی موجودگی کو بھی شامل کرتے ہیں۔ ''میں'' کا وجود مسلم اور قائم ہے۔ اس لئے میری ناگزیریت ہی میری ذات کا اثبات کرتی ہے۔ باختن کے مطابق ''شناخت'' (Identity) کا تعلق صرف ''میں'' (اپنی ذات) سے ہی نہیں بلکہ ''دوسروں'' (others) سے بھی ہوتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو مارکسی فلسفہ کا حامی باختن کے نظریۂ تھیوری میں اسلامی تصوف کے وحدت الوجودی اور وحدت الشہودی دبستانوں کی ہلکی ہلکی بازگشت بھی سنائی دے گی۔

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

ظاہر ہے کہ انسانی وجود کی شناخت اور معنویت کے قیام کے لئے ڈیکارٹ، لاکاں، کانٹ، ہائیڈیگر، سگمنڈ فرائڈ، ہیگل ہوسرل اور مارکس سے لے کر باختن اور دریدا تک نے جتنے بھی مشابہہ یا متضاد نظریات پیش کئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے انسان، ذات، تشخص، وجود، خودی، شعور، روح، عقل وغیرہ اصطلاحوں کی معنویت میں ڈوب کر موضوع سے متعلق مغربی اور مشرقی روایات کا تقابل کیا ہے اور اپنی تھیوری پیش کرتے ہوئے مشرقی دین و تہذیب کے مذہبی اور اخلاقی پہلوؤں پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

نارنگ واضح لفظوں میں لکھتے ہیں۔

"...... ہماری (مشرقی) روایتوں کی نوعیت مادی نہیں، اخلاقی اور مذہبی ہے"...... جس آفاقی انسانی تصور کو مغرب میں ریفارمیشن کے بعد اپنایا جا سکا، ہمارے یہاں وہ تصوف اور بھگتی تحریک کے بعد اخلاقی روحانی بنیادوں پر ایک نہایت نکھری ہوئی شکل میں ملتا ہے۔ باطنیت اور وسیع المشربی پر مبنی انسانیت کا یہ کشادہ تصور اپنی سماجی جہت کے اعتبار سے کسی طرح مغربی ہیومنزم کی انسان دوستی سے کم نہیں تھا لیکن مغربی تصور اور اس (مشرقی تصور) میں ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ ڈیکارٹ اور کانٹ کے برخلاف مشرقی تصور (انسان) شعورِ نفسی کے اثبات پر نہیں بلکہ شعورِ نفسی یا شعورِ انفرادی کی نفی پر ہے۔ یعنی مشرقی روایت کا منتہا سپردگی اور تسلیم خودی ہے۔ یعنی عرفانِ ذات (یا گیان) کی وہ منزل جہاں شعور انفرادی ایک جاری و ساری "شعور کلی" میں ضم ہو کر اس کا حصہ ہو جاتا ہے۔

"عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا"

(ساختیات پس ساختیات ص، ۵۱۱)

مذکورہ اقتباس میں پروفیسر نارنگ نے مشرق کے دونوں بڑے مذاہب اسلام اور ہندو مت میں تصور انسان کی مرکزیت کی جانب اشارہ کیا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ

اسلام اور ہندومت کی طرح مابعد جدید تھوری کا بنیادی وظیفہ بھی انسان ہی ہے۔ اسلام کی رو سے اللہ تعالیٰ نے انسان کو ''لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (یقیناً ہم نے انسان کو بہترین صورت میں پیدا کیا ہے) اسلام نے عظمتِ آدم کے تصور کو زندگی کی حقیقتوں میں داخل کر کے ایک عالم گیر انسانی برادری اور عالمگیر نظام تمدن Universal cultural set up کا تصور پیش کیا۔ سید قطب نے اپنی کتاب'' اسلام میں عدلِ اجتماعی میں لکھا ہے۔

''اسلام ایک ایسا ضابطۂ حیات ہے جو انسان کے اجتماعی اور انفرادی دونوں پہلوؤں کو پروان چڑھاتا ہے'' ص ٦٢

اسی طرح ہندو فلسفہ انسان میں آتما اور آتم گیان (عرفانِ ذات) کو ایک ایسی روشنی قرار دیا گیا ہے جو صداقت، محبت، علم وعرفان، صبر وسکون کسی بھی شے کو روشن کر سکتی ہے مقدس ویدوں کے مطابق جو انسان اپنی ذات سے بے خبر ہو وہ دوسری چیزوں کا علم حاصل نہیں کر سکتا۔ انسان کا موجود ہونا ایک بنیادی سچائی ہے اور اپنے آپ کو پہچاننا انسان کا اوّلین فرض ہے کیونکہ اپنے آپ کو نہ پہچانا جائے تو زندگی بے مقصد ہو کے رہ جاتی ہے۔ اسلام اور ہندومت دونوں مذاہب آفاقی اپیل رکھتے ہیں۔ اسی لئے یہ مانا جاتا ہے کہ انسان اور زندگی کے حوالے سے ہر نظریہ ہر تھیوری میں مشرق (اسلام اور ہندومت) کے آفاقی روحانی حقائق کے عناصر کسی نہ کسی تناسب میں لازمی طور پر موجود ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کی جہات کی وضاحت کرتے ہوئے بڑے ہی شرح وبسط کے ساتھ اس پہلو کو نمایاں کر کے ثابت کر دیا ہے کہ اُردو مابعد جدیدیت یا ادبی تھوری پر اخلاقیات، مذہبیت یا روحانیت کو نظر انداز کرنے کا الزام یکسر غلط ہے ساتھ ہی یہ باور بھی کروایا ہے کہ اُردو میں مابعد جدیدیت کا میدان تنگ نہیں، نہایت وسیع وعریض اور زرخیز ہے ہاں یہ ضرور ہے کہ عالمی سطح کے بعض دیگر مابعد جدید دانشوروں اور نظریہ سازوں کی طرح گوپی چند نارنگ بھی انسان کی فلاح اور انسانی معاشروں کے ہمہ جہت ارتقاء کے مقصد سے روایات، تہذیبوں اور دھرموں کے کٹرپن اندھے عقائد اور فرسودگی کو ناپسندیدہ قرار دیتے ہیں۔ بلکہ لنڈا ہیوشین (Linda Hutcheon) کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ ہندوپاک کے مابعد جدید

معاشرت ثقافت اور ادب کے حوالے سے گوپی چند نارنگ ہماری زندگی کا حصہ بن چکے ہیں ۔گوپی چند نارنگ کی مابعد جدادبی تھیوری کا ایک اور نمایاں پہلو پس ماندہ، غیر ترقی یافتہ طبقہ اور مظلوم طبقہ نسواں کی حمایت بھی ہے دلتوں مفلسوں، بیروزگاروں اور دیگر پچھڑے لوگوں سے نارنگ صرف ہمدردی ہی نہیں رکھتے بلکہ جذباتی اور فکری وابستگی بھی رکھتے ہیں۔اسی لئے پروفیسر نارنگ نے مختلف سطحوں پر دلتوں کی سماجی، تہذیبی، سیاسی اور معاشی ترقی کی پُر زور حمایت بھی کی۔اس حوالے سے نارنگ بارہا اقتدار کے روبرو بھی ہوئے۔اگر دیکھا جائے تو گوپی چند نارنگ کا اپنا ایک منفرد اور مخصوص معیار ہے وہ کئی دوسرے ناقدین کی طرح محض رسمی طور پر ادب اور انسان سے متعلق اپنی تھیوری ہی سامنے نہیں لاتے بلکہ اپنی تحریروں میں اپنی تھوریز کے اطلاق کے نمونے بھی پیش کرتے ہیں۔ جابر حسین کی آنچلک اور دلت کہانیوں کے حوالے سے گوپی چند نارنگ کے یہ اقتباس دیکھئے:۔

ا۔ ”......بظاہر وہ انسان ہے لیکن جو گزر بسر وہ کرتی ہے اور جس سماجی فضا میں وہ سانس لیتی ہے اور جو برتاؤ اس کے ساتھ کیا جاتا ہے وہ جانوروں سے بھی بدتر ہے۔بعض دوسری زبانوں میں تو پچھڑے لوگوں اور جانوروں کی زندگی جینے والوں پر”آنچلک“ کے نام سے بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن اُردو میں یہ پنّا ابھی خالی تھا جس طرف جابر حسین نے توجہ کی ہے۔“

۲۔ بات فقط بہار، جھارکھنڈ، اترانچل یا مشرقی اُتر پردیش کی نہیں پوری سرزمین کے پچھڑے علاقوں میں یہ ”بھومی ہین“ بالخصوص ان کی عورتیں استحصال کا شکار بنتی ہیں۔ پولیس، پردھان یا لال ٹوپی والے نایک جس طرح سے قانون کی دھجیاں اُڑاتے ہیں۔ یا ذات پات کی لعنتیں جس طرح خون کے خلیوں میں اندر تک اُتری ہوئی ہیں۔ایک کے بعد ایک یہ مناظر ان تحریروں میں آنکھوں کے سامنے آتے ہیں، شانتیا، جینی، مرنی، شیاملی، سنکلی، کیسنی ایا رام سینی کی عورت، فقط دکھوں کا بوجھ ڈھونے، اغوا و زنا کاری کا شکار ہونے یا بے نام موت مر جانے والوں کے ٹائپ نہیں بلکہ ایسے زندہ کردار ہیں جن کی مظلومیت اور دُکھ میں ڈوبے ہوئے امیج ذہن میں ایسے نقش چھوڑ جاتے ہیں کہ مٹائے نہیں مٹتے“

(فکشن شعریات، تشکیل و تنقید ص، ۴۰۹)

گوپی چند نارنگ نے زندگی اور زمانہ کے حقائق و مسائل سے متعلق اپنی تھیوریز کسی طے شدہ بنی بنائی گڑھی گڑھائی آئیڈیالوجی کا سہارا نہیں لیا ہے۔ کیونکہ ہر آئیڈیالوجی بذات خود بڑی روایتوں (Grand narratives) کا حصہ بن کر اور اپنی معنویت بدل چکی ہے۔ اسی لیے مابعد جدید عہد کے علمی وفکری تناظرات (Episteme) کے حوالے سے گوپی چند نارنگ اپنی ادبی تھیوری کی تہوں کو ان الفاظ میں کھولتے ہیں۔

ایک عہد کی Episteme (مباحث، مسائل، توقعات، تعصّبات، علمی موقف وغیرہ) دوسرے عہد میں بدل جاتی ہے۔ علمی اُفق کوئی منجمد شۓ نہیں بلکہ انسانی سرگرمی کے ساتھ ساتھ تغیر پذیر ہوتا رہتا ہے...... جدیدیت کے عہد کی سب سے بڑی پہچان Ideology سے بیزاری تھی اور آئیڈیالوجی سے مراد وہ سیاسی آمریت تھی جس کا نفاذ پارٹی (کمیونسٹ) کرتی تھی۔ اس Episteme کے بعد نہ صرف آئیڈیولوجی سے مراد فقط سیاسی تصورات اور اصول وضوابط ہی نہیں بلکہ بشمول جمالیات، اِلٰہیات، عدلیات وہ تمام نظامات بھی ہیں جن کی رو سے فرد زندگی کا تصور قائم کرتا ہے۔ اب متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی وتصورات دراصل اُس تصور حقیقت کی لسانی تشکیل ہوتے ہیں جنھیں زبان اور آئیڈیولوجی نے قائم کیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ادب آئیڈیولوجی کے مباحث کی جدلیاتی بازیافت ہوتا ہے۔ اس لئے کہ ادب آئیڈیولوجی سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اس کو متاثر کرتا بھی ہے۔

(فکشن کی شعریات ص، ۴۳۵)

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ گوپی چند نارنگ کی تھیوری، مغربی مابعد جدید دانشوروں کے برعکس مشرقی اساس (East Based) تھیوری ہے جس کی جڑیں واضح طور پر ہندوستانی ذہن وضمیر تہذیب واخلاقیات اور مذہبی عقائد وروایات میں پیوست ہیں چنانچہ سامنے کی بات ہے کہ نارنگ نے سوسئیر، رولاں بارتھ، بودلیئر اور دریدا، لیوی اسٹراس وغیرہ کی تھیوریز کے انداز کا سفر تو کیا ہے۔ لعل وگہر بھی نکالے ہیں۔ لیکن ان ساری تھیوریز کے مثبت اور منفی، اطلاقی اور اصولی عناصر کے بارے میں ہندوستانی نقطۂ نظر سے رائے زنی بھی کی ہے۔ ہندوستانی [illegible] میں [illegible] فنی [illegible] کلچر کے فروغ کی

سبب قدیم و جدید اور مذہبی اور مادی اقدار کے مابین جو کشمکش عام ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کا جائزہ اساطیر، مذہبی عقائد، روایات اور مفروضات کی روشنی میں راجندر سنگھ بیدی، منٹو، کرشن چندر، انتظار حسین، بلونت سنگھ اور گلزار سے لے کر جابر حسین اور ساجد رشید تک کی کہانیوں کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ مثلاً فکشن شعریات میں شامل بیدی، منٹو، انتظار حسین سے متعلق مضامین کے علاوہ معتبر مابعد جدید افسانہ نگار ساجد رشید کے افسانہ ''جنت محل'' کے بارے میں گوپی چند نارنگ نے اوّل تو یہ کہا ہے کہ ''اس نوع کی کہانی موجودہ کارپوریٹ سیکٹر اور گلوبلائزیشن کے عہد میں ہی لکھی جا سکتی ہے'' اور پھر اس کارپوریٹ اور گلوبل کلچر کے اندر زندگی گزارنے والوں کی اقداری کشمکش کے حوالے سے کہا ہے۔

''کارپوریٹ سیکٹر کی ہوشربا ترقی سے معاشرتی زندگی میں انقلاب آ گیا ہے اور معمولات میں جو تناقص پیدا ہو گیا ہے، یہ کہانی اس کی ایک بین مثال ہے۔ والدین اور گھر کے لوگ الگ وضع کی زندگی جی رہے ہیں جو ایک دھڑے پر چل رہی ہے جس میں مذہبی شعائر کا سہارا ہے، وسائل کی کمی ہے لیکن کوئی شکوہ شکایت نہیں، مذہبی عقائد، آداب و اطوار اور ان کی پابندی بھی ایک طرح کی آئیڈیالوجی ہے جو یک گونہ طمانیت کا سرچشمہ ہے، دوسری طرف اقدار سے تہی کمرشیل زندگی ہے جہاں کامیابی کا واحد معیار دولت اور منافع ہے......''

فکشن کی شعریات، ص، ۴۴۳

گوپی چند نارنگ واقعتاً ایسے نظریہ ساز نقاد ہیں جو نصف صدی سے زیادہ عرصے عصری ادب میں عام قارئین کی دلچسپی بڑھانے اور نئی (مابعد جدید) تخلیقات اور عام قارئین کے پرانے فرسودہ ادبی ذوق اور معیار کے بیچ کی کھائی پاٹنے اور ادب پڑھنے کے شوق اور ضرورت کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کر رہے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تحریروں کو تعصبات اور منافقانہ رویوں سے اوپر اُٹھ کر پڑھا اور سمجھا جائے تو واضح ہو جائے گا کہ اُردو میں مابعد جدید تھیوری یا ادبی تھیوری کیا ہے اور کیوں ہے۔؟

............☆☆☆............

☆...... پروفیسر نذیر احمد ملک

# اِکتشافی تنقید اور حامدی کاشمیری

بیسویں صدی کے اوائل میں اور پھر وسط صدی کے بعد ہی ہیئت پسندی کی دو اہم تحریکوں روسی ہیئتی پسندی اور امریکی نئی تنقید نے ادب کے سنجیدہ مطالعے کے لئے اس میں استعمال ہونے والی زبان کو حقیقی توجہ کا مرکز بنانے کی اہمیت پر زور دیا۔ یوں پہلی بار ادب کی تنقیدی تاریخ میں (کم سے کم مغرب کی حد تک) متن کی آزادانہ لسانی حیثیت کو تسلیم کیا جانے لگا۔ اس سے پہلے تفہیمِ ادب کے سلسلے میں نقاد کی ساری توجہ مصنف کے سوانحی کوائف، عہد اور دوسرے خارجی متعلقات پر مرکوز ہوتی تھی۔ متن اور اس کی حرکی خصوصیات کو قابلِ التفات تصور نہیں کیا جاتا تھا۔ فن پارے کے وجود اور تشکیل میں زبان کا کیا رول ہے اور اس کی قدر سنجی میں تکمیل شدہ متن کی کیا اہمیت ہے، جیسے بنیادی نکات سے صرفِ نظر کر کے فن پارے کو خارجی حقائق سے منسوب کر کے اس کے غیر ادبی اور غیر معروضی کردار کی شناخت کرائی جاتی تھی۔ مذکورہ بالا دو تحریکوں نے اپنے اپنے دور میں اس روایتی تنقیدی رویئے سے توجہ ہٹا کر ادب میں استعمال ہونے والی زبان کے تخلیقی کردار کی اہم خصوصیات کو اجاگر کیا۔ ایک ایڈمنڈ ہوسرل کی مظہریت پر مبنی ہے اور دوسری کروچے کی نئی جمالیات کی زائیدہ ہے۔ ہوسرل نے کائنات کے ساتھ انسانی رشتے کے طریقہ کار میں انسانی شعور کو اہمیت دی اور کہا کہ خارجی کائنات اور اس میں موجود اشیا کی معنی خیزی کا ماخذ انسانی شعور ہے۔ ادب پر اس کے اطلاق کی رو سے متن سے نہ کہ خارجی متعلقات سے مصنف کے شعور تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اس طرح متن پر [illegible] مصنف کا عہد، سوانح، تاریخ

وغیرہ پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور ادبی تنقید کا ایک معروضی طریقۂ کار سامنے آتا ہے۔ مظہریت کی اساس اس اصول پر ہے کہ ہر علمی شعبے کی ترقی اس بات پر منحصر ہے کہ اس کی آزادانہ حیثیت کو پنپنے کا موقع دیا جائے۔ روسی ہیئت پسند جن میں وکٹر شلووسکی، رومن یکوب سن، بورن ناشے وسکی، بورس اکھن بام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں، اس نظریئے سے گہرے طور متاثر ہوئے۔ ان کے نزدیک ادب خارجی دنیا کا عکاس نہیں ہے بلکہ یہ ایسی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے جو اس کو تاریخ، سماجیات اور سوانح سے الگ کرتی ہیں۔ یہ ایسا دریچہ بھی نہیں ہے کہ جہاں سے فلسفیانہ، تہذیبی، یا تاریخی مسائل کا نظارہ کرایا جاسکے بلکہ یہ ایک مصوری ہے جو اپنی دلکشی کے سبب دیکھنے والے کو فوراً اپنی طرف متوجہ کراتی ہے اور عمیق مطالعے کا تقاضا کرتی ہے۔

کروچے نے فن کا ایک ایسا فلسفہ پیش کیا جو سائنس کے اس مفروضے کو چیلنج کرتا ہے کہ تمام طرح کی سچائیوں تک رسائی کا واحد راستہ سائنسی طرزِ تحقیق ہے۔ کروچے کا نظریہ یہ ہے کہ فن کے ذریعے جن سچائیوں تک باریابی ہوسکتی ہے وہاں تک سائنسی طرزِ تحقیق کا گزر بھی ممکن نہیں ہے۔ سائنس کی سچائیاں ٹھوس مرئی ہیں جبکہ فن اور ادب کی سچائیاں احتساسی ہیں۔ یہ سچائیاں سائنس کی شفاف زبان میں نمود نہیں کرسکتی ہیں۔ ان کے لئے ایک ایسی زبان خلق کرنا پڑتی ہے جو ہر لحاظ سے سائنس کی راست اور اکہری اور عامتہ الناس زبان سے جدا ہوتی ہے۔ استعارہ، علامت، ابہام، کنایہ وغیرہ جس کی اہم خصوصیات میں شامل ہیں۔ امریکہ کے نئے نقاد کلینتھ بروکس، ولیم وم سٹ، جان رین سم فن کے اس نئے فلسفے سے بے حد متاثر تھے اور ان کی مساعی سے امریکہ میں تنقید کے ایک نئے دبستان کی بنیاد پڑتی ہے جو روسی ہیئت پسندوں کی طرح ادبی تخلیق کی تحسین میں ہیئت یا متن کو ہی اہم خیال کرتا ہے۔ اس کا سارا زور اس بات پر مرکوز رہا کہ ادب کا مطالعہ اسی صورت میں مفید ہوسکتا ہے جب ادبی زبان کو عام زبان سے الگ کرکے دیکھا جائے اور ان سچائیوں کی شناخت کو یقینی بنایا جائے جن کی ترسیل صرف اور صرف زبان کے تخلیقی استعمال سے ممکن ہوتی ہے۔

ادبی زبان اور متن پر سارا انحصار ہیئتی تنقید اور نئی تنقید کے درمیان قدرِ مشترک ہے۔اس لئے دونوں کو ہیئت پسندی کے ذیل میں شمار کیا جاتا ہے لیکن دونوں میں امتیازی فرق بھی ہے وہ یہ کہ ہیئتی تنقید سے وابستہ بیشتر نقاد ماہرِ لسانیات تھے اس بناء پر ان کے تجزیاتی طریقوں میں معروضیت اور قطعیت کا بھرپور مظاہرہ نظر آتا ہے۔ وہ فن پارے کو حصوں بخروں میں تقسیم کر کے ان لسانی عوامل کا سراغ لگاتے ہیں جن کی ترکیب و تشکیل سے یہ اچھوتا، نادر اور کامل نمونہ وجود میں آتا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ادبی زبان کی ایک اہم خصوصیت غیر یگانگت (Difamiliarization) ہے یعنی تخلیق ایک ایسی لسانی ہیئت میں ڈھلی ہوئی ہوتی ہے جو ہماری رسمی، مروجہ اور شناسا زبان سے میل نہیں کھاتی ہے اور اس سے تعارض کرتے ہی ایک لسانی دھچکے کا احساس ہوتا ہے۔ رومن یکوب سن نے اس کو Original Violence کا نام دیا ہے۔ اس کی بدولت ہم چیزوں اور انسانی تجربوں کو رسمی، روایتی اور تقلیدی انداز کے بجائے نت نئے طریقوں سے محسوس کرتے ہیں۔ ہیئتی تنقید کے ماہروں کے نزدیک ادب میں تغیر لازمی ہے اور اس کے دو خاص اسباب ہیں ایک یہ کہ ادب میں ہمیشہ روایت سے انحراف کا رجحان نمایاں رہا ہے اس اعتبار سے نئے نئے تجربے معرضِ وجود میں آتے رہے ہیں۔ دوم یہ کہ تبدیلیاں ادب سے باہر کسی نظریئے یا جبر کے تحت پیدا نہیں ہوتی ہیں بلکہ خود ادب کے بطون سے ایک آزاد اور خود مختارانہ داخلی عمل سے ممکن ہوتی ہیں۔ ادب اس لئے ادب ہے کہ اس میں یگانگت سے غیر یگانگت کا ایک مسلسل عمل جاری رہتا ہے اور شاعری کرنے اور کہانی کہنے کے نئے حربے استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ عمل کسی عائد کردہ نظریئے کے تحت ممکن نہیں ہوسکتا ہے۔

نئی تنقید میں ہیئتی تنقید کی طرح قطعیت اور معروضیت نظر نہیں آتی ہے بلکہ اس کا طریقہ کار خالص فنی اور جمالیاتی ہے Intentional Fallacy اور Affective Fallacy اس طرزِ تنقید کی دو اہم اصطلاحیں ہیں۔ ان کے وضع کرنے کے پیچھے مقصد یہی تھا کہ سماجیات اور سوانح سے الگ کر کے محض ادب کے نقطہ نظر سے پرکھا جائے۔ Intentional Falacy کے مطابق معنی فن پارے کی لسانی ہیت نہ کہ مصنف کے عندیئے

یا نظریئے میں مستور ہے جبکہ Affective Fallacy کے مطابق اس چیز کی کوئی اہمیت نہیں ہے کہ ایک فن پارہ قارئین کے اندر کس طرح کے جذبات مرتعش کرتا ہے بلکہ وہ معنی و مفہوم اولین اہمیت رکھتا ہے جو حقیقتاً ایک فن پارے میں محفوظ ہوتا ہے۔ مختصراً ہیئت پسندوں کے نزدیک تخلیق کی انفرادی اہمیت مسلم ہے۔ یہ ایک نا قابلِ تقسیم نامیاتی وجود ہے۔ یہاں موضوع ہیئت ہے اور ہیئت ہی موضوع ہے۔

اردو میں ہیتی تنقید کی کوئی مستحکم روایت موجود نہیں ہے اور نہ کسی نقاد نے مستقل طور پر اس قسم کی تنقید کو برتا ہے البتہ کلیم الدین احمد، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور وزیر آغا وغیرہ نے ہیئتی تنقید کے کچھ قابل قدر نمونے ضرور پیش کئے ہیں۔ حامدیؔ کاشمیری بھی تنقید نگاری کی شروعات میں ہیئتی تنقید سے خاصے متاثر نظر آتے ہیں اور اس نوع کی تنقید میں ان کی کچھ نگارشات بھی سامنے آئی ہیں۔ ان کے نزدیک بھی تخلیق کا لسانی عمل ہی نقاد کی خصوصی توجہ کا مرکز رہنا چاہیئے اور ایسا کرتے ہوئے ان غیر ضروری مسائل و مباحث سے گریز لازمی بن جاتا ہے جن کا تخلیق سے کوئی سروکار نہیں ہوتا ہے۔ ہیئتی تنقید، بشمول نئی تنقید سے گہری بصیرت حاصل کرنے کے باوجود حامدیؔ کاشمیری کو اس نوع کی تنقید کی بعض کمزوریوں کا شدت سے احساس تھا جس کا انہوں نے کئی مضامین میں بار بار اظہار کیا ہے۔ ایک مضمون ہیئتی تنقید، میں اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"آخر میں ہیئتی تنقید کی ایک حد بندی کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ ہیئتی تنقید لسانی ہیئت کا تجزیہ کر کے فن پارے میں مضمر معانی کو دریافت کرنے یا زندگی سے اس کے معنوی روابط کی شناخت کرنے پر اپنا سارا زور صرف کرتی ہے۔ اس میں خطرہ یہ ہے کہ یہ طریقہ بالآخر معنی کو موضوعیت کا بدل نہ قرار دے اور محض موضوعیت کی نشاندہی کرنے کے مکتبیانہ رویئے پر ختم نہ ہو جائے جو روایتی تنقید کا مطمحِ نظر رہا ہے۔ اس طرح فن پارے کا منفرد، انوکھا اور آزاد وجود، جو زمان و مکان کی پابندیوں کی نفی کر کے بیکرانی کا احساس دلاتا ہے،

پسِ پشت ہو جائے گا"۔

("بازیافت" شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی ۱۹۸۴ء،شمارہ ۴۔ص نمبر ۱۱۷)

ہیئتی تنقید سے ان کا بنیادی اختلاف یہی ہے کہ یہ ہیئتی عمل پر سارا زور صرف کرنے کے باوجود آخر میں تخلیق سے معنی و موضوعیت کی کشید کرنے کے ایک معمولی سے مقصد پر آکر رُک جاتی ہے جس سے تخلیق تخلیقیت کے درجے سے گر جاتی ہے۔ اس کا انہوں نے اپنی تحریروں میں خاص طور پر ذکر کیا ہے۔ اکتشافی تنقید کی شعریات میں بھی انہوں نے کئی موقعوں پر اپنے اس اختلاف کو دہرایا ہے۔ ص نمبر ۷۵ پر لکھتے ہیں: "ہیئتی تنقید سے میرا طریق کار اس وقت قطعی مختلف ہوتا ہے جب میں ہیئتی تنقید جو Close Reading سے متن سے جزوی یا کلی معنی یا موضوعیت کی کشید کرتی ہے، کے خلاف تخلیق سے اس کے ماخذ، یا محرک یا منشا Motive سے متعارض ہوئے بغیر ایک عصری یا کلی تخلیقی وجود کی دریافت پر زور دیتا ہوں"۔

ہیئتی تنقید اور اس سے پہلے کے مختلف تنقیدی رویوں کا بالاستیعاب مطالعہ کرنے اور اردو شعراء کے کلام پر ان کے اطلاق کے نتیجے میں انہیں بے حد بے اطمینانی کا احساس تھا چنانچہ وہ ایک ایسی تنقیدی تھیوری کی تلاش میں تھے جو ان تمام سوالات وشبہات کا تسلی بخش جواب فراہم کرتا، جن کا مختلف شعراء کے کلام کے مطالعہ کے دوران انہیں سامنا ہوتا تھا۔ "اکتشافی تنقید" کا نظریہ اُن کے اس گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہے جس کے ذریعے انہوں نے اپنے طور پر اُن تمام استفسارات کا جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی جو تفہیمِ ادب اور تحسینِ ادب کے سلسلے میں ان کے سامنے سوالیہ نشان بن کر کھڑے ہو جاتے تھے۔ اکتشافی تنقید فن پارے کو کس انداز سے دیکھتی اور پرکھتی ہے۔ اس سلسلے میں اکتشافی تنقید کی شعریات سے یہ اقتباس قابل غور ہے:

گزشتہ تیس برسوں سے میرا یہ موقف رہا ہے کہ تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ یہ ایک امکان خیز تخیلی فضا، جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے۔ اس میں کردار اور واقعہ کے تعمل سے جو تجربہ اُبھرتا ہے وہ مختلف جہات کی جانب سفر

کرتا ہے اور تجسس اور تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔'' تجربے تک رسائی حاصل کرنے کے لئے نقاد کو تجزیہ کاری کی عمل آوری لازمی ہے۔ میں نے عملی تنقید میں تجزیاتی طریق کار کو برتنے کی سعی کی ہے لیکن مروجہ تجزیہ نگاری سے ہٹ کر میں نے تجزیے کے اکتشافی عمل کو روا رکھا ہے۔ اس کی رو سے متن کے الفاظ کا تجزیہ اس طرح نہیں کیا جاتا ہے کہ ان سے معنی و مطلب کی کشید کی جائے۔ ایسا تجزیاتی عمل پوسٹ مارٹم کا عمل ہے جسے تخلیقی تجزیہ کاری رد کرتی ہے۔ تخلیقی تجزیہ کاری الفاظ کے رشتوں اور تلازموں کا ادراک کر کے ان کے باہمی تعمل سے ابھرنے والی ایک فرضی صورتِ حال کو دریافت کرتی ہے جو کردار اور واقعہ کے عمل سے ایک ہمہ گیر اور حرکی وجود پر محیط ہو جاتی ہے۔ اس لئے یہ الفاظ کے داخلی عمل سے اس رموزی تجربے میں شرکت کا عمل ہے جو آہستہ آہستہ منکشف ہوتا ہے۔ ص نمبر ۶۸۔۶۹

اس اقتباس کے کئی نکات قابلِ غور ہیں۔ مثلاً یہ کہ تخلیق کسی معنی یا خیال سے کوئی سروکار نہیں رکھتی ہے۔ یہ ایک بحث طلب بات ہے اور اس پر اکتشافی تنقید کی تھیوری ہدفِ تنقید بھی بنی ہوئی ہے۔ اُردو کے معتبر اور مستند نقاد جو حامدی کاشمیری کی ناقدانہ صلاحیتوں کے معترف ہیں وہ بھی ان کے اس نظریئے سے اختلاف کرتے ہیں۔ مثلاً گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''وہ (حامدی کاشمیری) معنی کے تصور کو مشکوک قرار دیتے ہیں۔ تعجب یہ ہے کہ جب معنی کا تصور ہی نہیں تو نو بہ نو جلوؤں سے کیا مراد ہے، کیا جلوہ بغیر معنی کے قائم ہو سکتا ہے۔ جب معنی ہی نہیں تو کشف و عرفان کس چیز کا......''

(اکتشافی تنقید کی شعریات پر کچھ باتیں، کتاب نما خصوصی شمارہ

حامدی کاشمیری، شخصیت اور ادبی خدمات ص نمبر ۳)

حامدی کاشمیری کی حالیہ برسوں میں لکھی گئی نظری اور اطلاقی تنقیدات کے پیش نظر میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ وہ معنی کے وجود سے انکار کرتے ہیں اور نہ تخلیق کو معنی سے

یکسر آزاد سمجھتے ہیں بلکہ وہ بار بار معنی کی کشید کی بات کرتے ہیں۔ یعنی ان کے خیال میں روایتی تنقید بشمول ہیتی تنقید کی تان آخر میں تخلیق میں معنی و مفہوم کی موجودگی پر ٹوٹتی ہے۔ چاہے وہ مرحلہ...... وحدانی معنی ہو یا معنی کی تکثیریت، پروفیسر گوپی چند نارنگ خود اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ''معنی سیال ہے اور مسلسل گردش میں ہے''۔ معنی کا سیال ہونا اور گردش میں رہنا اور معنی کی کشید دو الگ الگ تصورات ہیں۔ حامدی کاشمیری بھی یہی کہتے ہیں کہ معنی کوئی ٹھوس چیز نہیں ہے۔ اس لئے اس کو نشان زد کرنا یا متن سے اس کی کشید کرنا تخلیق کے وجود کو خطرے میں ڈالنے کے برابر ہے۔ اس طرح دونوں کے خیالات میں متن کے معنی کے حوالے سے ہم آہنگی ملتی ہے۔ حامدی کاشمیری جب یہ کہتے ہیں۔

> ''تخلیقی تجزیہ کاری الفاظ کے رشتوں اور تلازموں کا ادراک کر کے ان کے باہمی تعمل سے ابھرنے والی ایک فرضی صورتحال کو دریافت کرتی ہے۔''

تو وہ معنی کے وجود کو ٹھکراتے نہیں ہیں بلکہ اسے التوا میں رکھنے کے قائل ہیں، جیسا کہ ساختیاتی نقادوں کا موٴقف ہے۔ الفاظ کے رشتوں اور تلازموں کا اور ان کے باہمی تعمل سے اُبھرنے والی فرضی صورتحال کیا معنی کی عدم موجودگی کا اشارہ ہے۔ بقولِ غالب ''یک ذرہ زمین نہیں بے کار باغ کا'' ادبی متن کا فرضی تجربہ معنی سے بیگانہ نہیں ہو سکتا ہے۔ حامدی کاشمیری دراصل وحدانی معنی اور کثیر المعنویت کے بجائے ''کثیر الجہت'' کہنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ کثیر الجہتی کی اصطلاح اپنا منفرد وجود رکھتے ہوئے بھی کثیر المعنویت ہی کی جانب سفر کا عندیہ دیتی ہے۔ سوئیسر لکھتا ہے:

"A given term is like the centre of a constellation, the point where other co-ordinated terms converge and their sum is indefinite" (English Translation 1959)

سوئیسر نے دکھایا ہے کہ ہر لفظ زبان کے دوسرے الفاظ کے ساتھ ''افقی اور عمودی'' رشتوں کے ایک جال میں بندھا ہوا ہوتا ہے اور وہ الفاظ بھی دوسرے لفظوں سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان سے جو صورتِ حال اُبھرتی ہے اس کا باہر کی دنیا سے رشتہ ہوتے

ہوئے بھی نہیں ہوتا ہے۔ تخلیق جو Linguistic Tension سے وجود میں آتی ہے۔ اس میں لفظوں کے رشتوں اور تلازموں سے جو صورتِ حال ابھرتی ہے وہ قارئین کے لئے اگر نو بہ نو جلوؤں کو خلق کرتی ہے تو کیا غلط ہے۔ یہ وہ صورتِ حال ہوتی ہے جو محض عناصر خمسہ سے ہی اپنے مقدور کے مطابق جلوہ نما ہوتی ہے۔

حامدیؔ کاشمیری یہ بھی کہتے ہیں کہ شعر تجربے سے ممکنہ معنی سے سروکار رکھتا ہے۔ اس بیان میں بھی معنی کی تکذیب نہیں ہے بلکہ وہ شعر میں معنی سے زیادہ تجربے کے قائل ہیں۔ متن میں جو ڈرامائی تجربہ اُبھرتا ہے وہ سرتاسر حسیاتی ہوتا ہے اور متن کی جمالیاتی اصل کو منکشف کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں معنی محض ذہنی ہو کر رہ جاتا ہے اور یوں اس کی اہمیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ بیدلؔ جب یہ کہتا ہے کہ شعر خوب معنی ندارد تو وہ بھی شعر سے معنی کی لاتعلقی کی بات کرتے ہیں لیکن بقولِ گوپی چند نارنگ معنی کے سیال وجود سے انکار نہیں کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ تجربے سے حامدیؔ کاشمیری کے نزدیک کیا مراد ہے۔ اس سلسلے میں ان کے یہ الفاظ ملاحظہ فرمائیے:

''تنقید کا اگر کوئی کام ہے تو یہ کہ وہ حتی الامکان ابہام اور علامیت کے پردوں میں مستور تجربے کا انکشاف کرتی ہے۔ یاد رہے کہ تجربہ لسانی ہیئت کے فریم میں فٹ کی گئی کوئی چیز نہیں، یہ متن سے مستخرج ہونے والا خیال نہیں، یہ کوئی ایسا واقعہ نہیں ہے جسے ٹھوس پیرائے میں قاری تک منتقل کیا جائے۔ تجربہ خلقی طور پر متن میں آوازوں، پیکروں، جذبوں اور خاموشیوں سے گہرے طور پر جڑا ہوا ہوتا ہے اور کلی طور پر بھی اس کی کسی متعینہ صورت پر اصرار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بنیادی طور پر لفظوں کے تلازموں سے پیوست ہوتا ہے اس لئے شاعر کے عقیدے یا نظریئے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا، اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ متن خیال یا معنی سے یکسر عاری ہوتا ہے۔'' (اکتشافی تنقید کی شعریات ص ۴۳)۔

حامدیؔ کاشمیری کے نزدیک تخلیقی تجربہ متن کے لسانی عمل کی تمام حرکی خصوصیات، الفاظ، علامات، استعارات، واقعہ، کردار، ڈرامائیت میں مخفی ہے اور اپنی تکمیلی صورت میں ایک Configuration ہے۔ اس میں اجزا کی اہمیت اپنی جگہ پر ہے۔ (اس لئے کہ ان

کے ارتباط وادغام کا یہ (End Product) ہے لیکن یہ اجزا اصل میں ایک کلی تجربے کو تخلیق کرتے ہیں جو فرضی دنیا سے کم نہیں ہے اور جو سچ مچ داستانوی جذب و کشش سے معمور ہوتی ہے۔ یہ تجربہ ذہین قاری کی گرفت میں بھی نہیں آسکتا ہے۔ اس لئے ایک ناقد کا عمل دخل ضروری بن جاتا ہے۔ یہ تجربہ اتنا پیچیدہ، انوکھا اور طلسماتی ہوتا ہے کہ ناقد بھی اس کے بالکل قریب پہنچنے سے قاصر ہوتا ہے اس لئے وہ اکتشافی تنقید کے سہارے تخلیقی تجربے کو کھول دیتا ہے اور یوں ادب کے قارئین پر تجربے کی ندرت، حرارت، طلسم کاری اور جمالیاتی تاثیر منکشف ہوتی ہے۔ اکتشافی نقاد کوئی صاحب کشف وکرامات نہیں ہے بلکہ وہ اپنی ادبی وتنقیدی بصیرت اور ذوق سے اس تجربے کو بے نقاب کرتا ہے جو پردۂ اخفا میں ہوتا ہے اور نو بہ نو جلوؤں کا استعارہ ہوتا ہے۔

اکتشافی تنقید پر اعتراض کرنے والوں میں محمد عقیل، فضل امام اور قمر رئیس سرفہرست ہیں۔ محمد عقیل اور فضل امام نے لکھا ہے کہ حامدی کاشمیری اکتشافی تنقید کے نئے دبستان کے بانی بننا چاہتے ہیں۔ اس اعتراض کے بارے میں صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک شخص جو زندگی کے تیس چالیس قیمتی سال تفہیمِ ادب اور تخلیقِ ادب پر صرف کرتا ہے جس نے کئی زبانوں کے شاہکار فن پاروں کا بغایت مطالعہ کیا ہے اور کئی ادبی اور تنقیدی دبستانوں میں ذہنی اور عملی شرکت کی ہے۔ وہ اگر اپنے عمیق تجربے کی بدولت متن شناسی میں کسی نئے طریقِ نقد کی دریافت کرے یا اس کی طرف اشارہ کرے تو اس پر ناک بھوں چڑھانے کی کیا ضرورت ہے۔ اکتشافی تنقید میں اگر کوئی تازگی اور توانائی ہے تو یہ اس کے بل بوتے پر زندہ رہے گی، اگر نہیں ہے تو زیادہ دیر نہیں ٹھہرے گی، یہ تعصّباتی تنقید نہیں ہے جیسا کہ کہا گیا ہے بلکہ اس تنقید کے ساتھ فاضل مصنفین کا تعصّباتی رویہ ہے جو علم وادب کے مباحث میں جائز نہیں ہے۔ خدا کی تخلیق کردہ کائنات ایک بھرپور تجربہ گاہ ہے یہ اپنے طرز پر مکمل بھی ہے اور نامکمل بھی (نامکمل اس لئے کہ اس میں انسانی ذہن کے اختلاط وارتباط کے لئے جگہ رکھی گئی ہے) اس میں عمل، ادب اور سائنس کے گہرے مشاہدوں سے چیزوں اور تجربات کا انکشاف ہوتا ہے اور ان کو نام دے کر سائنسی، تحقیقی اور فلسفیانہ وادبی تجریدیت کا غیر مختتم

سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ دریافت کرنا اور نام دینا تنقید اور تحقیق کی اہم ضرورت ہے۔ یہاں پر میں جملہ معترضہ کے طور پر ایک مختصر واقعہ بیان کرنا چاہتا ہوں۔ ایک دن مشہور ماہرِ لسانیت مورث ہالے (Morris Halle) سے اپنے ایک شاگرد نے پوچھا کہ میں شہرت پانا چاہتا ہوں اور ساتھ ہی امیر بھی بننا چاہتا ہوں، استاد نے جواب دیا "Go forth and name things" اس کے پیچھے جو بلیغ اور معنی خیز اشارہ ہے اس کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

قمر رئیس کا بیان کہ ''یہ (معاصر تنقید۔ حامدیؔ کاشمیری کی کتاب جس میں اکتشافی تنقید سے بحث کی گئی ہے) اس صدی (بیسویں صدی) کی گمراہ کن کتاب ہے۔'' گمراہ وہ ہوتے ہیں جنہیں اپنی عقل وفہم پر اعتماد نہیں ہوتا ہے۔ علمی اور ادبی مباحث ٹھونسے نہیں جاتے ہیں بلکہ ان کا کام بقولِ عتیق اللہ تعصبات رفع کرنا ہی نہیں ہوتا ہے بلکہ نئے نئے تعصبات کی گنجائش فراہم کرنا بھی ہوتا ہے۔''

آخر میں اکتشافی طریق نقد کے دو اہم پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ اول یہ کہ ادب پر اس کی اطلاقیت حد درجہ تجزیاتی اور تخلیقی ہے۔ یہ ادعائیت سے مبرا ہے اور عملی امکانات و مضمرات سے معمور ہے اس کی رو سے متن کو تمام وکمال لسانی وجود قرار دے کر اس کی ہیئتی اور لسانی عناصر ترکیبی کے تجزیے سے اس ڈرامائی تجربے کو Recreate کیا جاتا ہے، جو اس کی ادبی شناخت ہے، چنانچہ شاعری ہو یا فکشن، اس کے تخلیقی تجزیئے سے اُبھرنے والے متکلم، مخاطبین اور متنوع واقعات (Hapennings) سے ایک تخلیقی دنیا ابھرتی ہے، اس تخیلی دنیا کے واقعات کو ابھارنا اور قارئین کا ان سے سامنا کرانا اکتشافی تنقید کا کام ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اکتشافی تنقید ادب کے جملہ اصناف پروارد ہو سکتی ہے اور یہ تعین قدر کا حق ادا کر سکتی ہے۔ اس کی تعین قدر متن کے تجربے کی پیچیدگی، علامیت اور اس کی ماورائیت پر انحصار رکھتی ہے۔ اس طرح قدیم وجدید اور نظریاتی وغیر نظریاتی ادب کی مساوی طریقے سے پرکھا جاسکتا ہے۔

حامدیؔ کاشمیری نے نظیرؔ اکبرآبادی، حالیؔ، اقبالؔ، فیضؔ، مجید امجدؔ، وزیر آغا، سردار جعفریؔ، مخدوم محی الدینؔ، ناصر کاظمیؔ، بلراج کوملؔ، شہریارؔ اور مظہر امامؔ کی شعری تخلیقات کے

ساتھ ساتھ پریم چند، منٹو، بیدی، کرشن چندر، قرۃ العین چندر، انتظار حسین، رشید امجد، منشا یاد، سریندر پرکاش اور شوکت حیات کے افسانوں کے تجزیاتی مطالعے بھی کیئے ہیں۔ یہ اس لئے ممکن ہو سکا ہے کہ حامدی کاشمیری، متن پر اپنی ساری توجہ صرف کرتے ہیں اگر معنی ومطلب کو تعین قدر کی کسوٹی قرار دیا جائے تو تعین قدر کا مسئلہ جوں کا توں رہ جائے گا جیسا کہ معاصر تنقیدات سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے۔

یہ باعثِ طمانیت ہے کہ بعض معاصر نقادوں مثلاً عبید الرحمٰن ہاشمی، مغنی تبسم اور شافع قدوائی نے اپنے اپنے طور پر اس تنقید کے بعض نمونے پیش کیئے ہیں اور یہ طریقِ تنقید مابعد جدیدیت کے موجودہ دور میں نئی نسل کے نقادوں میں قبولیت حاصل کر رہی ہے۔

............☆☆☆............

## شیرازہ اُردو ''غلام رسول سنتوش نمبر''

غلام رسول سنتوش ایک صاحبِ اسلوب مصوّر، شاعر، کہانی کار، ڈرامہ نویس اور ناول نگار تھے۔ بہت کم لوگوں میں اتنی خصوصیات جمع ہو جاتی ہیں۔ اُنہوں نے بین الاقوامی سطح پر اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا۔ شیرازہ کی یہ اشاعتِ خصوصی اِس صاحبِ طرز فنکار اور ادیب کی حیات اور کارناموں کا جامع احاطہ کرتی ہے۔ مصوری کے قریب ایک سو شاہکاروں کی تصویریں بھی شاملِ اشاعت ہیں۔

اِس پتے پر منگوائیں: ☆ کتاب گھر، سرینگر/ جموں/ لیہہ/ لداخ

☆......محمد شاہد پٹھان

# مولانا حالؔی کے تنقیدی نظریات

مولانا الطاف حسین حالؔی اردو کے اولین نظریہ ساز نقاد ہیں۔ ان کی تصنیف ''مقدمہ ٔ شعروشاعری'' اردو تنقید کی بوطیقا کہلانے کی مستحق ہے۔ حالؔی سے قبل اگرچہ محمد حسین آزادؔ جدید نظریہ ٔ شعراور نئے تنقیدی مباحث کا آغاز کر چکے تھے، لیکن اُردو تنقید کا منشورِ اول ''مقدمہ ٔ شعروشاعری'' ہی قرار پاتی ہے۔ حالؔی نے اُردو میں سب سے پہلے شعر کی اہمیت وافادیت نیز اس کے حسن وقبح پر معقولی و منطقی بحث کی ہے اوران کی بحث ہی سے اردو میں جدید تنقید کی باقاعدہ روایت قائم ہوتی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''حالؔی کی اولیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے پہلی بار اردو میں نظریہ ٔ تنقید کو شرح وبسط کے ساتھ پیش کیا۔ انہوں نے نہ صرف تنقیدی مباحث کا آغاز کیا بلکہ عملی تنقید کے تحت غزل، قصیدہ اور مثنوی کا تنقیدی جائزہ لینے کی بھی کوشش کی نیز نظری تنقید کے اصولوں کی روشنی میں بعض شعرا کے بارے میں اپنے تاثرات بھی مرتب کیے''۔[1]

ویسے تو حالؔی کے ''مقدمہ'' کی ترتیب میں ان کا دس سال کا غور وفکر اور مطالعہ شاملِ حال رہا ہے لیکن ایک لحاظ سے ''مقدمہ ٔ شعروشاعری'' کی تعمیر وتشکیل میں ان کے دو دہائیوں کے افکار ونتائج کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ حالؔی کے فکر واحساس میں دراصل جدید، تعمیری نیز انگریزی ادب سے اثرپذیری کی شروعات، ان کے قیامِ لاہور کے دوران

(۷۴-۱۸۷۰ء) انگریزی کتابوں کے اردو تراجم کی تصحیح اور "انجمنِ پنجاب" کے مشاعروں میں شمولیت کے وقت ہی سے ہو چکی تھی۔ اس وقت سے ۱۸۹۳ء تک حالی سرسید کے جدید افکار اور نظریات سے کافی متاثر رہے اور اپنے طور پر بھی انگریزی ادبیات سے اخذ واستفادہ کرتے رہے۔ یہ ایک تحقیق طلب مسئلہ ہے کہ حالی نے انگریزی ادب سے کس طرح استفادہ کیا اور کس کس سے اس ذیل میں مدد حاصل کی۔ بہر حال اتنا طے ہے کہ حالی نے مشرقی شعریات وادبیات کے ساتھ ساتھ مغربی ادبیات سے کسی قدر استفادہ کیا اور اردو ادب کو مؤقر اور نیچرل بنانے کے لئے انہوں نے مشرقی ومغربی حکمائے ادب کے افکار کو اپنے مباحث میں شامل کرتے ہوئے سرسید تحریک کے بنیادی مقصد (قومی بیداری وترقی) کو ثمر آور اور کامیاب بنانے کی بھرپور کوشش کی اور اس مہم میں بڑی حد تک وہ کامیاب بھی رہے۔
سرسید اور محمد حسین آزاد کی طرح حالی کو بھی اردو شعر وادب کے انجمادی وتقلیدی پہلوؤں کا شدید احساس تھا۔ چنانچہ انہوں نے بھی اپنے مباحث میں انگریزی ادبیات کے خصائص وکمالات سے اخذ واستفادہ پر شدت کے ساتھ زور دیا ہے اور اردو شاعری کو آرائشی ونمائشی انداز سے نکال کر اس میں نیچرل افکار وعناصر کی شمولت کی تلقین کی ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

> "......اہلِ یورپ جو آج لٹریچر میں بھی (بشمول دیگر) علومِ وفنون وصنائع کے تمام دنیا میں فائق ہیں۔ اس کا سبب اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ دنیا میں کوئی مشہور قوم ایسی نہیں جس کی شاعری اور انشاء کا لب ولباب ان کی زبانوں میں موجود نہ ہو۔ پس ہم کو بھی چاہیئے کہ جس قوم اور جس زبان کے خیالات بہم پہنچیں ان سے جہاں تک ممکن ہو فائدہ اٹھائیں اور صرف انہیں چند فرسودہ اور بوسیدہ خیالات پر جو صدیوں سے برابر بندھے چلے آتے ہیں، قناعت کر کے نہ بیٹھ رہیں کیونکہ علم وہنر میں قناعت ویسی ہی قابلِ ملامت ہے جیسی مال ودولت میں حرص"۔[۲]

مولانا حالی شعر وادب میں افادی وتعمیری افکار کو داخل کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اسے متنوع اور بوقلموں مضامین وخیالات سے بھی متصف کرنے کے حامی وداعی تھے۔ اس

سلسلے میں انہوں نے عربی اور انگریزی ادبیات سے اکتساب و استفادہ کے ساتھ سنسکرت بھاشا سے بھی تخلیقی استفادہ کرنے پر زور دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"......فارسی میں کم اور عربی میں زیادہ اور انگریزی میں بہت زیادہ نہ صرف نظم میں بلکہ نثر میں نظم سے زیادہ ہر قسم کے بلند، لطیف اور پاکیزہ خیالات کا ذخیرہ موجود ہے۔ پس ہمارے ہم وطنوں میں جو لوگ ایسے دماغ رکھتے ہیں کہ غیر زبانوں سے نئے خیالات اخذ کر کے ان میں عمدہ تصرفات کر سکتے ہیں وہ اپنے مبلغ فکر کے موافق تصرف کر کے اور جن کی قوتِ متخیّلہ ان سے کم درجہ کی ہے وہ انہی خیالات کو بعینہٖ اپنی زبان میں صفائی و سادگی کے ساتھ ترجمہ کر کے اردو شاعری کو سرمایہ دار بنائیں۔ سنسکرت اور بھاشا میں خیالات کا ایک دوسرا عالم ہے اور اردو زبان بہ نسبت اور زبانوں کے سنسکرت اور بھاشا کے خیالات سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔ اس لئے ان زبانوں سے بھی خیالات کے اخذ کرنے میں کمی نہ کریں اور جہاں تک کہ اپنی زبان میں ان کے ادا کرنے کی طاقت ہو ان کو شعر کے لباس میں ظاہر کریں اور اس طرح اردو شاعری میں ترقی کی روح پھونکیں"۔[۳]

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں شعر و ادب کے تفاعل و معنویت اور تنوع و ترفع کے سلسلے میں بڑی انقلاب انگیز اور بصیرت افروز بحث کی ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے مشرق و مغرب کے اہلِ فکر و قلم اور حکمائے علم و فن کے افکار سے بھی استدلال کیا ہے۔ مشرقی علمائے ادب میں انہوں نے اعشیٰ، اصمعی، ابنِ رشیق، ابنِ خلدون، جاحظ، رودکی اور دوسرے اہلِ قلم سے رجوع کیا ہے۔ اسی طرح مغربی علمائے ادب و فکر میں سے ملٹن، سوکن، بائرن، شیکسپیئر، کولرج، میکالے اور ورڈس ورتھ وغیرہ کے افکار و خیالات کو اپنے مباحث اور تصورات میں شامل کیا ہے۔ مذکورہ تمام علما و حکما کے افکار سے حالی نے انہیں پہلوؤں کو اخذ کیا ہے جو ان کے اور خاص کر سر سید تحریک کے مقصدی، افادی اور تعمیری ادبی ڈسکورس کا

حصہ بننے کی خصوصیت رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالسلام نے صحیح لکھا ہے کہ:

"......مولانا حالی کی ہر رائے اور ان کے ہر خیال سے بحث کرتے ہوئے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیئے کہ مقدمہ ایک مقصدی کتاب ہے"۔[۴]

حالی نے پہلی بار باقاعدگی سے شعر کی تعریف، ماہیت، سوسائٹی اور شاعری کے روابط، اس کی تاثیر اور معنویت پر منطقی بحث کی ہے۔ انہوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں سب سے پہلے اس بات کو واضح کیا ہے کہ شاعری کا ملکہ اکتسابی نہیں بلکہ عطیہ الٰہی ہے۔ اس سے انسان کو مقتضائے فطرت کے مطابق کام لینا چاہیئے:

"جو شخص اس عطیہ الٰہی کو مقتضائے فطرت کے موافق کام لائے گا ممکن نہیں کہ اس سے سوسائٹی کو کچھ نفع نہ پہنچے"۔[۵]

حالی شعر و ادب کے افادی اور تعمیری پہلو کے قائل ہیں۔ اس لئے وہ اسے انسانی نفسیات و اخلاقیات کی تعمیر و ترقی کا مؤثر وسیلہ سمجھتے ہیں۔ لہٰذا شعر کے اخلاقی پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے حالی لکھتے ہیں:

"......شعر سے جس طرح نفسیاتی جذبات کو اشتعالک ہوتی ہے، اسی طرح روحانی خوشیاں بھی زندہ ہوتی ہیں اور انسان کی روحانی اور پاک خوشیوں کو اس کے اخلاق کے ساتھ ایسا صریح تعلق ہے جس کے بیان کرنے کی چنداں ضرورت نہیں۔ شعر اگرچہ براہِ راست علمِ اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن ازروئے انصاف اس کو علمِ اخلاق کا نائب مناسب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں"۔[۶]

مفکرینِ عالم میں سب سے پہلے افلاطون نے شاعری کے سماجی منصب اور اخلاقی و افادی پہلو پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ شعر سے تطہیرِ قلب اور فروغِ انسانی کا کام لینے کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اگر شاعر و فن کار یہ فریضہ انجام نہ دے سکیں تو انہیں اس کی خیالی ریاست میں رہنے کا کوئی حق حاصل نہیں ہے۔ حالی بھی اخلاقی اعتبار سے افلاطون سے متاثر نظر آتے ہیں، لیکن وہ شاعروں کو سماج سے جلاوطن کرنے کو مستحسن نہیں

سمجھتے۔ ایک محقق کے حوالے سے حالؔی شعر کی عظمت، تاثر اور تفاعل پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"......شعر کا اثر محض عقل کے ذریعے سے نہیں بلکہ زیادہ تر ذہن اور ادراک کے ذریعہ سے اخلاق پر ہوتا ہے۔ پس ہر قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاقِ فاضلہ اکتساب کر سکتی ہے۔ قومی افتخار، قومی عزت، عہد و پیماں کی پابندی بے دھڑک اپنے تمام عزم پورے کرنے اور استقلال کے ساتھ سختیوں کو برداشت کرنا اور ایسے فائدوں پر نگاہ کرنا جو پاک ذریعوں سے حاصل نہ ہو سکیں اور اسی قسم کی وہ تمام خصلتیں جن کے ہونے سے ساری قوم تمام عالم کی نگاہ میں چمک اٹھتی ہے اور جن کے نہ ہونے سے بڑی قومی سلطنت دنیا کی نظروں میں ذلیل رہتی ہے، اگر کسی قوم میں بالکل شعر ہی کی بدولت پیدا نہیں ہو جاتیں تو بلا شبہ ان کی بنیاد تو اس شعر ہی کی بدولت پڑتی ہے۔ اگر افلاطون اپنے خیالی کانسٹی ٹیوشن سے شاعروں کو جلاوطن کرنے میں کامیاب ہو جاتا تو وہ ہرگز اخلاق پر احسان نہ کرتا"۔ ۷

ظاہر ہے کہ حالؔی کے اپنے خیالات بھی یہی ہیں جو ایک یورپی محقق کے حوالے سے انہوں نے نقل کئے ہیں۔ حالؔی نے ظاہراً یورپین محقق کا نام نہیں لیا لیکن پروفیسر ممتاز حسین نے اپنی کتاب "حالی کے شعری نظریات: ایک تنقیدی مطالعہ" (۱۹۸۸ء) میں اس یورپین محقق کو کولرج بتایا ہے۔ اس بات کی تائید شمس الرحمٰن فاروقی بھی کرتے ہیں۔ ۸

حالؔی پر کولرج کے افکار کا گہرا اثر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ افکار انہوں نے ملٹن کے حوالے سے اخذ کئے ہیں اور ملٹن ہی سے وابستہ بھی کئے ہیں۔ حالؔی نے یہ نکتہ بھی صاف کیا ہے کہ شاعری اور سوسائٹی میں گہرا رشتہ ہے، دونوں اپنے طریق و قماش سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ حالؔی کہتے ہیں:

"......قاعدہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات، اس کی رائیں، اس کی عادتیں، اس کی رغبتیں، اس کا میلان اور مذاق بدلتا ہے، اسی قدر شعر کی حالت بدلتی رہتی ہے اور یہ تبدیلی بالکل بے معلوم ہوتی ہے کیونکہ سوسائٹی کی حالت کو دیکھ کر شاعر قصداً اپنا رنگ نہیں بدلتا بلکہ سوسائٹی کے ساتھ ساتھ وہ خود بخود بدلتا چلا جاتا ہے"۔[9]

جس طرح سے سماج اور سوسائٹی کی خرابیاں شاعری کو متاثر کرتی ہیں اور شاعری جب ان تمام برائیوں اور کمزوریوں کا آمیزہ بن جاتی ہے جو سوسائٹی میں موجود ہوتی ہیں، اسی طرح سے خراب اور کم عیار شاعری بھی سماج پر اپنے اثرات مرتب کرتی ہے۔ حالیؔ کہتے ہیں:

"......شاعری جب بگڑ جاتی ہے تو اس کی زہریلی ہوا سوسائٹی کو بھی نہایت سخت نقصان پہنچاتی ہے۔ جب جھوٹی شاعری کا رواج تمام قوم میں ہو جاتا ہے تو جھوٹ اور مبالغہ سے سب کے کان مانوس ہو جاتے ہیں...... جھوٹی اور بے سروپا باتیں وزن وقافیہ کے دلکش پیرایہ میں سنتے سنتے سوسائٹی کے مذاق میں زہر گھلتا جاتا ہے۔ حقائق وواقعات سے لوگوں کو روز بروز مناسبت کم ہوتی ہے...... جھوٹے قصے اور افسانے حقائق و واقعہ سے زیادہ دلچسپ معلوم ہوتے ہیں...... جب جھوٹ کے ساتھ ہزل و مسخریت بھی شاعری کے قوام میں داخل ہو جاتی ہے تو قومی اخلاق کو بالکل گہن لگ جاتا ہے"۔[10]

اسی طرح حالیؔ نے بری شاعری سے لٹریچر پر مرتب ہونے والے مضر اثرات کا بھی ذکر کیا ہے اور زبان ولغت کی سطح پر واقع ہونے والے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ حالیؔ نے شاعری کی جن خرابیوں اور کمزوریوں کا ذکر کیا ہے وہ اُردو شاعری کا مقصد بن چکی تھیں۔ خاص کر لکھنؤ کی شاعری اسی زوال آمادگی کی ترجمان تھی جس کی جانب حالیؔ نے اشارہ کیا ہے۔ انہیں خرابیوں کی اصلاح کے طور پر انہوں نے شاعری سے متعلق اپنے خیالات اور تجاویز کا اظہار کیا ہے اور اپنے افکار کو مستند بنانے کی غرض سے بعض یورپی مفکرین کے افکار

سے رجوع بھی کیا ہے۔ حالیؔ نے ویسے اپنے طور پر ''شعر'' کی تعریف و ماہیت کے سلسلہ میں حتمی اور واضح اظہارِ خیال نہیں کیا ہے۔ تاہم کہیں کہیں وہ یورپی مفکرین کے حوالے سے ''شعر'' کے متعلق گفتگو کرتے ہیں۔ ایک مقام پر میکالےؔ کے افکار کو اپنے شعری نظریہ کی تعریف میں خام مواد کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یوں فرماتے ہیں:

''......شاعری جیسا کہ دو ہزار برس پہلے کہا گیا تھا (ارسطوؔ نے کہا تھا) ایک قسم کی نقالی ہے جو اکثر اعتبارات سے مصوری، بت تراشی اور ناٹک سے مشابہ ہے......شاعری کا میدان وسیع اس قدر ہے کہ بت تراشی، مصوری اور ناٹک یہ تینوں فن اس کی وسعت کو نہیں پہنچ سکتے......مگر شاعری باوجود یہ کہ اشیائے خارجی کی نقل میں تینوں فنون کا کام دے سکتی ہے۔ اس کو تینوں سے اس بات میں فوقیت ہے کہ انسان کا بطون صرف شاعری ہی کی قلمرو ہے۔ نہ وہاں مصوری کی رسائی ہے، نہ بت تراشی کی اور نہ ناٹک کی...... نفسِ انسانی کی باریک، گہری اور بوقلموں کیفیات صرف الفاظ ہی کے ذریعہ سے ظاہر ہوسکتی ہیں۔ شاعری کائنات کی تمام اشیائے خارجی اور ذہنی کا نقشہ اُتار سکتی ہے۔ عالمِ محسوسات، دولت کے انقلابات، سیرتِ انسانی، معاشرتِ نوعِ انسانی تمام چیزیں جو فی الحقیقت موجود ہیں اور تمام وہ چیزیں جن کا تصور مختلف اشیا کے اجزا کو ایک دوسرے سے ملا کر کیا جاسکتا ہے، سب شاعری کی سلطنت میں محصور ہیں۔ شاعری ایک سلطنت ہے جس کی قلمرو اسی قدر وسیع ہے جس قدر خیال کی قلمرو''۔

ایک اور محقق کے حوالے سے حالیؔ شعر کی تعریف یوں فرماتے ہیں:

''جو خیال ایک غیر معمولی اور نرالے طور پر لفظوں کے ذریعہ سے اس لئے ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس کو سن کر خوش یا متاثر ہو، وہ شعر ہے، خواہ نظم میں ہو یا نثر میں''۔[11]

حالؔی کی بیان کردہ یہ تعریفِ شعر ظاہر ہے کہ مشرقی نظریۂ شعر سے بعید اور مغربی نظریۂ شعر سے قریب تر ہے۔ عربی وفارسی کی ہزار بارہ سوسالہ پُرانی ادبی روایت میں شعر کی ماہیت اور تعریف پر طرح طرح سے کلام کیا گیا ہے اور علمائے شعر وادب کی مختلف آراء سامنے آتی رہی ہیں۔ ان آراء میں بیشتر کا اتفاق اس پر ہے کہ:

> ''وہ کلامِ موزوں جو بالا رادہ کہا گیا ہو اور جذباتِ انسانی کو برانگیختہ کرتا ہو، شعر ہے''۔[12]

حالؔی نے شعر کے ''وزن'' اور ''قافیہ'' کی ناگزیریت اور آزادی کے سلسلہ میں بھی انقلاب انگیز اور مغربیت آمیز خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وزن پہ گفتگو کے دوران حالؔی نے مشرقی روایات سے انحراف کیا ہے۔ عربی وفارسی میں وزن کو ناگزیر جزو قرار دیا گیا اور شاعری کی تعریف میں شامل رکھا گیا ہے۔ جب کہ حالؔی نے اسے ''ضروری'' کے دائرے سے نکال کر ''مستحسن'' کے زمرے میں رکھ دیا ہے۔ حالؔی کہتے ہیں کہ:

> ''......ہمارے ملک میں فی زمانہ شاعری کے لئے ضرورت ایک شرط یعنی موزوں طبع ہونا درکا ہے......مگر فی الحقیقت شعر کا پایہ اس سے بمراتب بلند تر ہے''۔
>
> ''شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول، جس طرح راگ فی حد ذِاتہٖ الفاظ کا محتاج نہیں، اسی طرح نفسِ شعر وزن کا محتاج نہیں......البتہ اس میں شک نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔ یورپ کا محقق لکھتا ہے کہ......وزن سے بلاشبہ شعر کا اثر زیادہ تیز اور منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے''۔

''......انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا ورس۔ اسی طرح ہمارے ہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں ایک ''شعر'' اور دوسرا ''نظم'' اور جس طرح ان کے یہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لئے نہیں بلکہ ورس کے لئے ہے اسی طرح ہمارے یہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں بلکہ[13] نظم میں معتبر ہونی چاہیئے''۔

"قدیم عرب کے لوگ یقیناً شعر کے یہی معنی سمجھتے تھے جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی موثر اور دلکش تقریر کرتا تھا اسی کو شاعر جانتے تھے...... محقق طوسی اساس الاقتباس میں لکھتے ہیں کہ "عربی، سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا"۔[۱۳]

قافیہ شعر کے لئے ضروری ہے یا نہیں۔ اس سلسلے میں بھی مشرقی علمائے ادب کے مابین اختلاف رائے رہا ہے، لیکن کثرتِ آرا اس کے لزوم کے حق میں نہیں ہے۔ ایک بڑا حلقہ قافیہ کو اضافی چیز سمجھتا ہے۔ حالی بھی قافیہ کو ضروری نہیں سمجھتے بلکہ اس کی پابندی وقید کو تخلیقی عمل کے فطری بہاؤ میں سدِ راہ سمجھتے ہیں۔ حالی کہتے ہیں:

"......قافیہ بھی ہمارے ہاں شعر کے لئے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسے کہ "شعر" مگر درحقیقت وہ بھی نظم ہی کے لئے ضروری ہے نہ کہ شعر کے لئے...... یونانیوں کے ہاں قافیہ بھی مثلِ وزن کے ضروری نہ تھا...... یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے...... جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کردیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے...... پس در حقیقت شاعر خود کوئی خیال باندھتا بلکہ قافیہ جس خیال کے باندھنے کی، اسے اجازت دیتا ہے اس کو باندھ دیتا ہے...... سچ یہ ہے کہ شعر کو زیادہ خوش نما بنانے کے لئے اس میں ایک ایسی قید لگائی جس سے شعر کی اصلیت باقی نہ رہے...... الغرض وزن اور قافیہ جس پر ہماری موجودہ شاعری کا دار ومدار ہے اور جس کے بغیر اس میں کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب سے کا اطلاق کیا جا سکے یہ دونوں شعر کی ماہیت سے خارج ہیں"۔[۱۴]

غرض کہ حالی کے نزدیک تخلیقی عمل کے لئے نہ تو وزن کی پابندی ضروری ہے نہ ہی

قافیہ وردیف کی۔ قافیہ کی طرح وہ ردیف کو بھی ایک اضافی اور تکلفی چیز سمجھتے ہیں۔ حاؔلی کی نظریاتی تنقید اصلاً دو مثلثوں پر استوار ہوتی ہے۔ اول مثلث میں تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحصِ الفاظ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور دوسرے مثلث میں شاعری کی داخلی ساخت سے متعلق سادگی، اصلیت اور جوش کو اساسی اہمیت دی گئی ہے۔ یہ شعری خصوصیات بالکل نادر اور نئی نہیں ہیں۔ دنیا کی ادبیاتِ عالیہ میں یہ تمام پہلو موجود ہیں لیکن چونکہ حاؔلی نے پہلی بار انہیں اردو میں تنقیدی لوازمات کی حیثیت سے متعارف کرایا ہے، اس لئے اردو میں انہیں اول نظریہ ساز ناقد کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔

تخیل کے سلسلے میں حاؔلی اور شبؔلی دونوں نے بحث کی ہے اور اس کی اہمیت ومعنویت پر روشنی ڈالی ہے۔ حاؔلی کے نزدیک ''قوتِ تخیل'' ہی شاعر اور غیر شاعر میں مابہ الامتیاز کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ قوت شاعر میں جس قدر ہوگی، اسی قدر اس کی شاعری اعلیٰ درجہ کی ہوگی۔ یہ صلاحیت بھی خداداد اور فطری ہوتی ہے۔

شعر موزوں کرنا تو علمِ عروض کی بنیاد پر بھی سیکھا جا سکتا ہے لیکن اس میں قوتِ تخیل ادنیٰ درجہ کی ہو تو اس کے شعر کاغذ کے پھول بن کر رہ جاتے ہیں۔ حاؔلی تخیل کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''......وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے......تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے اسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے...... اگر چہ اس قوت کا ایک شاعر کی ذات میں موجود ہونا نہایت ضروری ہے لیکن ہمارے نزدیک اس کا عمل شاعر کے ہر ایک کلام میں یکساں نہیں ہوتا بلکہ کہیں زیادہ ہوتا ہے، کہیں کم ہوتا ہے اور کہیں محض خیالات میں ہوتا

ہے، کہیں الفاظ میں"۔ [۱۵]

حالی کی بیان کردہ تعریفِ تخیل سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بالواسطہ طور پر کولرج سے متاثر و مستعار ہے لیکن چونکہ حالی تک کولرج کے خیالات بھی بالواسطہ پہنچے تھے، وہ انگریزی میں زیادہ دخل بھی نہ رکھتے تھے اس لئے وہ کولرج کے منطقی تخیلی مباحث سے خاطر خواہ استفادہ نہ کرسکے۔ کلیم الدین احمد اور دوسرے ناقدین نے حالی کی تخیلی بحث پر اعتراض کرتے ہوئے کہا ہے کہ حالی تخیل (Imagination) اور فینسی (Fancy) میں امتیاز نہیں کرسکے جب کہ کولرج نے امیجینیشن اور فینسی میں امتیاز روا رکھا ہے۔ یہ بات سچ ہے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ فینسی اور امیجینیشن میں فرق قائم کرنا حالی ہی کیا بڑے بڑے انگریزی دانوں کو بھی آزمائش میں ڈال سکتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ حالی کی تخیلی بحث کولرج کے مقام کو نہیں پہنچ سکی لیکن ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ حالی کسی بھی مغربی مفکر کے افکار و خیالات سے صرف استفادہ کرتے ہیں ان کی فی نفسہ نقل و تتبع نہیں کرتے۔ حالی کے بیان کردہ تخیل میں ان کے اپنے ذاتی خیال کو بھی دخل ہے۔ اس کی تصدیق حالی کے ان خیالات سے بھی ہوتی ہے جو انہوں نے تخیل کو "قوتِ ممیّزہ" کا محکوم رکھنے کے سلسلہ میں ظاہر کئے ہیں۔ حالی تخلیقی عمل میں تخیل کی اہمیت و تفاعل کے قائل ہیں مگر وہ اسے بے لگام و آزاد چھوڑنے کی اجازت نہیں دیتے اور اسے "قوتِ ممیّزہ" کی محکوم رکھنے کی تاکید کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> "......قوتِ متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوتِ ممیّزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے، اس کی خلاقی کی مزاحم ہوتی ہے اور اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔ قوتِ متخیلہ کیسی ہی دلیر اور بلند پرواز ہو جب تک وہ قوتِ ممیّزہ کی محکوم ہے شاعری کو اس سے کچھ نقصان نہیں پہنچتا بلکہ جس قدر اس کی پرواز بلند ہوگی اسی قدر شاعری اعلیٰ درجہ کو پہنچے گی۔ دنیا میں جتنے بڑے بڑے شاعر ہوئے ہیں ان میں قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی اور قوتِ ممیّزہ کی حکومت دونوں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں۔" [۱۶]

غرض کہ حالی تخیل کے تفاعل میں اعتدال واستدلال کی پابندی عائد کرنا ضروری سمجھتے ہیں اور یہ تادیبی پابندی ان کی اصلاحی ادبی زاویۂ نظر کی غماز ہے۔ لیکن ہمیں یہ بھی اقرار کرنا پڑے گا کہ حالی تخلیقی تنوعات کے مخالف نہیں ہیں وہ اصلاً مضامین ومواد میں اصلیت اور نیچر کی خصوصیت پیدا کرنے کے حامی ہیں۔ چنانچہ ایک مقام پر لکھتے ہیں کہ:

"......قوتِ متخیلہ کی دلیری اور بلند پروازی زیادہ تر اس وقت بڑھتی ہے جب کہ شاعر کے ذہن میں اس کو اپنی غذا یعنی حقائق وواقعات کا ذخیرہ جس میں وہ تصرف کر سکے، نہیں ملتا......شاعر کے لئے نیچر کا خزانہ ہر وقت کھلا ہوا ہے اور قوتِ متخیلہ کے لئے اس کی اصلی غذا کی کچھ کمی نہیں ہے۔ پس بجائے اس کے کہ وہ گھر میں بیٹھ کر کاغذ کے پھول پنکھڑیاں بنائے، اس کو چاہیے کہ پہاڑوں اور جنگلوں میں اور خود اپنی ذات میں قدرت کا تماشہ دیکھے جہاں بھانت بھانت کے اصلی پھول اور پنکھڑیوں کے لازوال خزانے موجود ہیں"۔ [۱۷]

"مطالعۂ کائنات" کے سلسلے میں حالی نے وہی باتیں قدرے وضاحت وصراحت سے دہرائی ہیں جو انہوں نے "قوتِ ممیزہ" کے باب میں بیان کی ہیں۔ حالی کہتے ہیں: "......شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخۂ فطرتِ انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔ انسان کی مختلف حالتیں جو زندگی میں اس کو پیش آتی ہیں ان کو تعمق کی نگاہ سے دیکھنا، جو امور مشاہدہ میں آئیں ان کے ترتیب دینے کی عادت ڈالنی چاہیئے۔ کائنات میں گہری نظر سے وہ خواص اور کیفیات کا مشاہدہ کرے جو عام آنکھوں سے مخفی ہوں اور فکر میں مشق ومہارت سے یہ طاقت پیدا کرتی کہ وہ مختلف چیزوں سے متحد اور متحد چیزوں سے مختلف خاصیتیں فوراً اخذ کر سکے اور اس سرمایہ کو اپنی یاد کے خزانہ میں محفوظ رکھے"۔ [۱۸]

غرض کہ حالی کے نزدیک شاعر کو کائنات کی اشیا ومظاہر کے مضمرات ومتعلقات کے ساتھ ساتھ انسانی زندگی کی بوقلموں کیفیات ومحسوسات کا راز دار وقدر شناس ہونا ضروری

ہے جو شاعر نیچر کے اس مطالعہ سے بے بہرہ اور قدرت کے بے بہا خزانوں میں نہاں اسرار کے انکشاف کے تجربہ سے نابلد ہوگا وہ لفظی بازیگری اور بیان و بدیع کی صنائع کے علاوہ زیادہ کچھ پیش نہیں کر سکے گا۔ اس سلسلہ میں لکھنؤ کی شاعری حالؔی کا ہدف بنی ہے۔

''مطالعۂ کائنات'' کے ضمن میں حالؔی نے سب سے زیادہ اسی بنیادی نکتے پر روشنی ڈالی ہے کہ:

''......قوتِ متخیلہ کوئی شئے بغیر مادہ کے پیدا نہیں کر سکتی بلکہ جو مصالح اس کو خارج سے ملتا ہے اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراش لیتی ہے۔ جتنے بڑے بڑے نامور شاعر دنیا میں گزرے ہیں۔ وہ کائنات یا فطرتِ انسانی کے مطالعہ میں ضرور مستغرق رہے ہیں۔ جب رفتہ رفتہ اس مطالعہ کی عادت ہو جاتی ہے تو ہر ایک چیز کو غور سے دیکھنے کا ملکہ ہو جاتا ہے اور مشاہدوں کے خزانے گنجینۂ خیال میں خود بخود جمع ہونے لگتے ہیں''۔ [۱۹]

حالؔی کے اس انقلاب انگیز خیال سے بعد از اں ترقی پسندوں کے نظریہ کو تقویت حاصل ہوئی اور انہوں نے ''مادیت'' کو ادبی قدر کا مرتبہ دینے میں خاص توجہ صرف کی۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ حالؔی کے دوسرے تنقیدی مباحث و منہاج سے بھرپور استفادہ نہ کر سکے۔

انہوں نے سر والٹر سکوٹ کی شاعری کی خصوصیات (اصلیت سے تجاوز نہ کرنا اور ایک ایک مطلب کو نئے نئے اسلوب سے ادا کرنا) کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ:

''......جو شخص شعر کی ترتیب میں اصلیت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا اور محض ہوا پر اپنی عمارت کی بنیاد نہیں رکھتا وہ اس بات پر قدرت رکھتا ہے کہ ایک مطلب کو جتنے اسلوبوں میں چاہے بیان کرے۔ اس کا تخیل اسی قدر وسیع ہوگا جس قدر کہ اس کا مطالعہ وسیع ہے''۔ [۲۰]

تیسری شرط ''تفحصِ الفاظ'' ہے۔ اس کے تحت شاعر کو لازم ہے کہ وہ زبان و بیان پر قدرت رکھتا ہو۔ اسلوب و اظہار پر قدرت، زبان کی مزاج شناسی اور الفاظ کے وافر سرمایہ

کی معلومات سے حاصل ہوتی ہے۔ الفاظ کے محلِ استعمال اور سماجی و جمہوری روابط کی آگہی بھی شاعر کے لئے لازم ہے۔ حالؔی کہتے ہیں کہ:

"......شعر کی ترتیب کے وقت اول مناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے"۔[۲۱]

شعری عمل میں متناسب وموزوں اور معنی خیز الفاظ کا استعمال ہی کامل وناقص شاعر کی شناخت کراتا ہے۔ حالؔی کہتے ہیں کہ:

"......ناقص شاعر تھوڑی سی جستجو کے بعد اسی لفظ پر قناعت کر لیتا ہے اور کامل جب تک زبان کے تمام کنویں نہیں جھانک لیتا تب تک اس لفظ پر قانع نہیں ہوتا۔ شاعر کو جب تک الفاظ پر کامل حکومت اور ان کے تلاش جستجو میں نہایت صبر واستقلال حاصل نہ ہو ممکن نہیں کہ وہ جمہور کے دلوں پر بالا استقلال حکومت کر سکے"۔[۲۲]

"تفحصِ الفاظ" کے تحت حالؔی تخلیقی عمل میں ترسیلِ معنی اور موضوع وخیال کی شفاف ادائیگی پر بھی زور دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ:

"......اول خیالات کو صبر وتحمل کے ساتھ الفاظ کا لباس پہنانا پھر ان کو جانچنا اور تولنا اور ادائے معنی کے لحاظ سے ان میں جو قصور رہ جائے اس کو رفع کرنا الفاظ کو ایسی ترتیب سے منظم کرنا کہ صورتاً اگرچہ نثر سے متمیز ہو مگر معنی اسی قدر ادا کرے جیسے کہ نثر میں ادا ہو سکتے ہیں"۔[۲۳]

حالؔی نے لفظ ومعنی اور آمد وآورد جیسے نکاتِ ادبی پر بھی گفتگو کی ہے۔ انہوں نے آمد اور آورد کے روایتی مفہوم کے برعکس اظہارِ خیال کیا ہے:

"......مستثنیٰ حالتوں کے سوا ہمیشہ وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزہ، زیادہ سنجیدہ اور زیادہ مؤثر ہو جاتا ہے جو کمال غور وفکر

کے بعد مرتب کیا گیا ہو...... شعر میں دو چیزیں ہوتی ہیں، ایک خیال دوسرے الفاظ۔ خیال تو ممکن ہے کہ شاعر کے ذہن میں فوراً ترتیب پا جائے مگر اس کے لئے الفاظِ مناسب کا لباس تیار کرنے میں ضرور دیر لگے گی"۔[۲۴]

اسی طرح حالؔی، جسے روایتی طور پر "آورد" کہا جاتا رہا ہے، اُسے "آمد" قرار دیتے ہیں اور اس کے لئے شاعر کو مسلسل غور وفکر اور تفحص و تخلیق کی سرگرمی میں مصروف رہنا لازمی قرار دیتے ہیں۔ اپنی بات کے استدلال کے طور پر حالؔی، ورجلؔ اور ملٹنؔ نیز ابن رشیقؔ کے تخلیقی عمل سے متعلق افکار سے بھی رجوع کرتے ہیں اور اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ:

"......سچ یہ ہے کہ کوئی نظم جس نے استقلال کے ساتھ جمہور کے دل پر اثر کیا ہو، خواہ طویل ہو خواہ مختصر ایسی نہیں ہے جو بے تکلف لکھ کر پھینک دی گئی ہو، جس قدر کسی نظم میں زیادہ بے ساختگی اور آمد معلوم ہو اسی قدر جاننا چاہیئے کہ اس پر زیادہ محنت زیادہ غور اور زیادہ حک واصطلاح کی گئی ہوگی"۔[۲۵]

"لفظ و معنی" سے متعلق حالؔی کی بحث قدرے مبہم اور پیچیدہ معلوم ہوتی ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ وہ خود ایک کامیاب اور خلاق شاعر ہیں۔ اسی لئے وہ کبھی لفظ کی اہمیت کا اقرار کرتے ہیں تو کبھی معنی کو لفظ پر فوقیت دیتے ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ حالؔی لفظ اور معنی دونوں کی اہمیت و تفاعل کے قائل ہیں اور تخلیقی عمل کے تعلق سے یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس سے انکار ممکن نہیں، تاہم حالؔی کا جھکاؤ لفظ سے زیادہ معنی کی طرف ہی رہتا ہے۔

مولانا حالؔی شاعری میں درحقیقت خیال وفکر کے تنوع اور بلندی کے خواہاں ہیں اس لئے الفاظ و اسلوب کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود وہ شاعر کو مطالعۂ کائنات اور تخیل کے تخلیقی تفاعل سے استفادہ کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالسلام کہتے ہیں کہ:

"......دراصل حالؔی لفظ اور معنی کی بحث کے سلسلے میں کھل کر اپنی رائے نہیں دیتے۔ وہ تذبذب کا شکار نظر آتے ہیں اور اس بحث کو

ادھورا چھوڑ کر نیچر کے مطالعے کی اہمیت سے بحث کرنے لگتے ہیں''۔ [۲۶]

ڈاکٹر عبدالسلام کی رائے اپنے اندر سچائی رکھتی ہے لیکن حالؔی چونکہ سرسید تحریک کے نمائندہ اور اہم ترین رکن تھے اس لئے ان کی مذکورہ بحث اپنے آخری تجزیہ میں لفظ کی اہمیت کا اقرار کرنے کے باوجود معنی کی فوقیت پر ہی منتج ہوتی ہے اور حالؔی ''شعر میں کس قسم کی باتیں کرنی چاہئیں'' عنوان کے تحت بعض اہم نکات پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بھی کہتے ہیں کہ:

''......صرف نیچر کا مطالعہ اور معلومات کا ذخیرہ جمع کر لینا ہی شاعر کا کام نہیں ہے بلکہ ہر ایک شے کی روح میں جو خاصیتیں ہیں ان کا انتخاب کرنا اور ان کی تصویر کھینچنا شاعر کا کام ہے......شاعر ہر ایک چیز اور ہر واقعہ میں سے صرف ذوقیات لے لیتا ہے جو اس کے سوا کسی کا حصہ نہیں اور باقی کو چھوڑ دیتا ہے......پس یہ کہنا کہ شاعری کا کمال محض الفاظ میں ہے، معانی میں ہرگز نہیں۔ کسی طرح ٹھیک نہیں سمجھا جا سکتا''۔ [۲۷]

حالؔی نے دنیا کے بڑے شعرا کے شعری آثار کی بنیادی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہوئے ملٹن کے حوالے سے لکھا ہے:

''شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو۔ ایک یورپین محقق (یعنی کولرج) ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے......'' [۲۸]

اس طرح حالؔی پہلے کولرج کے لفظوں میں ملٹن کی اصطلاحات، سادگی، جوش اور اصلیت کی وضاحت کرتے ہیں۔ بعد ازاں وہ ان اصطلاحات کی اپنے نقطۂ نظر سے قدرے تفصیل سے صراحت کرتے ہیں اور اردو کے علاوہ فارسی و عربی اشعار سے مثالیں بھی پیش کرتے ہیں۔

سادگی، جوش اور اصلیت اصلاً ملٹن کے الفاظ Passionate, Sensous,

Simple سے ماخوذ ہیں[۲۹] جو اس نے اپنے ایک دوست کو تحریر کردہ خط میں شاعری سے متعلق درج کیے تھے۔ ظاہر ہے کہ مذکورہ خصوصیات شاعری کی نمایاں خوبیاں ہو سکتی ہیں، لیکن انہیں خصوصیات کو شاعری کی بنیادی شرائط قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ مشکل اور غور و فکر کی متقاضی ہے۔ خود ملٹن کی شاعری سادگی اور تعمیم کی کیفیت سے عاری ہے۔

حالؔی سادگی کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''......کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیئے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو محاورہ اور روزمرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔ جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہو گی اسی قدر سادگی کے زیور سے معطل سمجھی جائے گی محاورہ اور روزمرہ کی بول چال سے......وہ الفاظ محاورات سے مراد ہیں جو خاص و عام دونوں کی بول چال میں عامۃ الورود ہیں''۔[۳۰]

''......اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقتِ نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیئے بلکہ یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدہ میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہے۔ نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں اصلیت سے سر مو تجاوز نہ ہو، بلکہ یہ مطلب ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی ضرور ہے، اس پر اگر شاعر نے اپنی طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کر دی تو کچھ مضائقہ نہیں''۔[۳۱]

ظاہر ہے کہ یہاں اصلیت سے مراد حقیقت کی فوٹو گرافی نہیں بلکہ حالؔی نے ریلزم کا وسیع اور تخلیقی تصور پیش کیا ہے۔ شاعرانہ ''اصلیت'' کی حالؔی نے معقول تعریف اور صراحت کی ہے۔ اس میں تخلیقی مبالغے اور تخیل کو بھی اہمیت حاصل ہے اور تجربات کی اصلیت آمیز کیفیت کا لزوم بھی موجود ہے۔ حالؔی کی یہ تعریف قابلِ قدر ہے۔ اس سلسلے میں وہ مزید فرماتے ہیں کہ:

".....اصلیت کے معنی جو کچھ کہ ہم سمجھتے ہیں وہ یہ ہیں کہ شاعر کے بیان کا کوئی منشا یا محکی عنہ نفس الامر میں یا صرف شاعر کے ذہن میں موجود ہو"۔ [۳۲]

اسی طرح حالؔی "جوش" کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

".....مضمون ایسے بے ساختہ اور موثر پیرایہ میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے...... جوش سے یہ مراد نہیں ہے کہ مضمون خواہ مخواہ نہایت زوردار اور جوشیلے لفظوں میں ادا کیا جائے۔ ممکن ہے الفاظ نرم، ملائم اور دھیمے ہوں مگر ان میں غایت درجہ کا جوش چھپا ہوا ہو"۔

ظاہر ہے کہ "جوش" سے حالؔی کی مراد اثر خیزی، دلسوزی اور تخلیقی گداز و ملائمت سے ہے۔ حالؔی کے نزدیک کلام کو پُر جوش بنانے کے لئے جوشیلے الفاظ ضروری نہیں بلکہ نرم، ملائم اور دھیمے لفظوں میں بھی زبردست جوش و تاثیر موجود ہوتی ہے۔ اس کے لئے ظاہر ہے کہ شاعر کا زبان و بیان پر قادر ہونا ضروری ہے۔ اسی لئے حالؔی لکھتے ہیں کہ:

".....ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں"۔ [۳۲]

دراصل "اصلیت" اور "جوش" دونوں اصطلاحات کے بنیادی مباحث کافی مماثل اور مربوط ہیں۔ حالؔی مزاجاً اصلیت پسند اور سادگی پسند تھے اور سرسید تحریک کا بنیادی ادبی نقطۂ نظر بھی واقعیت، اصلیت اور تاثیر و سادگی سے ہم آہنگ تھا۔ لہٰذا یہی بنیادی عنصر حالؔی کے تنقیدی مباحث میں مختلف صورتوں میں بیان ہوتا رہا ہے۔ چنانچہ حالؔی ایک مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

".....ایک یورپین محقق کا قول ہے کہ عبرانی شاعروں کے کلام میں

اس قدر جوش ہے کہ ان کا شعر سن کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ گویا صحرا میں ایک تناور درخت جل رہا ہے یا ایک شخص پر وحی نازل ہو رہی ہے“۔[۳۴]

حالیؔ مزید لکھتے ہیں:

”عرب کی شاعری میں زیادہ جوش ہونے کے سبب کچھ تو ان کے گرم خون کی جبلی خاصیت تھی اور زیادہ تر یہ بات تھی کہ ان کی شاعری کا مدار محض واقعات اور دل کے سچے حالات اور واردات پر تھا۔ عشقیہ اشعار زیادہ تر وہی لوگ کہتے تھے جو فی الواقع کسی کے ساتھ عاشقانہ دلبستگی رکھتے تھے۔ رزمیہ اشعار وہی لوگ پڑھتے تھے جو فی الواقع حرب وکارزار کے مردِ میدان تھے“۔[۳۵]

”......اگر چہ یہ ضروری نہیں ہے کہ ملٹنؔ کی تینوں شرطیں ملحوظ رکھنے سے ہمیشہ ویسے ہی سہلِ ممتنع اشعار سرانجام ہوں گے جن کا معیار ابنِ رشیقؔ نے بتایا ہے کہ کہیں یہ ضرور ہے کہ جو شاعر اس کی شرطوں کو ملحوظ رکھے گا اس کے کلام میں جا بجا وہ بجلیاں کوندتی نظر آئیں گی......شاعر کی معراجِ کمال یہ ہے کہ اس کا عام کلام ہموار اور اصول کے موافق ہو اور کہیں کہیں اس میں ایسا حیرت انگیز جلوہ نظر آئے جس سے شاعر کا کمال خاص وعام کے دلوں پر نقش ہو جائے......اس کے عام اشعار بھی خاص خاص اشخاص کے دل پر خاص خاص حالتوں میں تقریباً ویسا ہی اثر کریں جیسا کہ اس کا خاص کلام ہر شخص کے دل پر ہر حالت میں اثر کرتا ہے اور یہ بات اسی شاعر کے کلام میں پائی جا سکتی ہے جس کا کلام سادہ اور نیچرل ہو“۔[۳۶]

حالیؔ نے ملٹنؔ کے الفاظ Simple (سادگی)، Sensous (اصلیت) اور Passionate (جوش) کے جو تراجم پیش کیے ہیں، ان کے سلسلے میں بعض ناقدین نے اعتراض کیا ہے مثلاً کلیم الدین احمد کہتے ہیں:

"Sensous کا مفہوم "اصلیت" سے ادا نہیں ہوتا"۔[۳۷]

کلیم الدین احمد نے اپنی "ادبی اصطلاحات" میں Sensous کے معنی "حسی تجربات" سے متعلق حسی لکھے ہیں: "شمس الرحمٰن فاروقی، کلیم الدین احمد کے معنی کو غلط قرار دیتے ہوئے اس کے معنی وہ چیز جس کا ادراک حواس کے ذریعے ہو سکے بتاتے ہیں"۔[۳۸]

ڈاکٹر وزیر آغا کے مطابق Sensous کا ترجمہ "حسی ہونا چاہیئے تھا اور Passionate کا ترجمہ جوش کے بجائے "پُر شوق" یا "دل سوز"۔[۳۹]

پروفیسر ممتاز حسین بھی Sensous کا ترجمہ، حسی قرار دیتے ہیں جب کہ ڈاکٹر عبدالقیوم کے نزدیک مؤثر اور ڈاکٹر احسن فاروقی اور بعض دوسرے ناقدین اس کا ترجمہ "احساسی" کرتے ہیں۔[۴۰]

مذکورہ تراجم کے اختلاف سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالؔی نے ملٹن کے الفاظ کو ایک یورپین محقق (یعنی کولرج) کے توسط سے سمجھنے کی سعی کی اور چونکہ کولرج کے خیالات کو بھی انہوں نے بالواسطہ سمجھا تھا اس لئے ملٹن کے خیالات تک حالؔی کی رسائی ممکن نہ ہو سکی۔ علاوہ ازیں یہ امر بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ حالؔی مغربی افکار سے تخلیقی استفادہ کرنے ہی کے قائل اور حامی ہیں۔ مغرب کی کورانہ تقلید اُن کا منشا نہ تھا۔ وہ اپنی ذاتی فکر و ترجیحات بھی رکھتے ہیں، اس لئے مغرب کے مفکرین کے افکار میں اپنے خیالات کی آمیزش بھی ضروری سمجھتے ہیں، لہٰذا ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں کہ:

"......حالؔی دانستہ طور پر اصلیت کی اصطلاح کو Sensous کا مترادف سمجھ لیتے ہیں اور اس کے سہارے "اصلیت" کے مسئلے پر تفصیلی بحث شروع کر دیتے ہیں...... حالؔی سادگی اور جوش کی اصطلاحات کی تشریح بھی مشرقی تصوراتِ شعر کی مدد سے کرتے ہیں...... حالؔی نے ملٹن کی اصطلاح Sensous کا ترجمہ "اصلیت" سے اس لئے کیا ہے کہ وہ اصلیت اور صداقت کو ہم معنی قرار دیتے ہیں اور چونکہ صداقت ان کے نظام میں بہت بنیادی اور اخلاقی اہمیت کی حامل ہے، اس لئے اصلیت کی اصطلاح بھی ان کے مدعا کو ظاہر کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہے"۔[۴۱]

اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی حالی کے تنقیدی شعور کے امتزاجی واجتہادی پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''......حالی نے اصلیت کی تعریف محسوسات کے بجائے متصورات پر رکھ دی۔ اس بات سے قطعِ نظر کہ حالی کی بیان کردہ تعریف کو ملٹن اور کولرج سے کوئی خاص واسطہ نہیں، حالی کی یہ تعریف شعریات کے نئے باب کا آغاز کرتی ہے اور ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے''۔[۴۲]

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالی نے اپنے عہد وماحول کے تقاضوں کے پیشِ نظر مشرقی شعریات اور مغربی ادبیات کے مفید مطلب افکار ونظریات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنا تنقیدی نقطۂ نظر مرتب کیا ہے، جس میں روایتی، تقلیدی نیز غیر مفید ادب سے یکسر انحراف وانقطاع کرتے ہوئے نیچرل مضامین اصلیت آمیز افکار اور قومی وملکی تعمیر وترقی سے ہم آہنگ خیالات کو سادگی وتاثیر کے ساتھ بیان کرنے کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اپنے مرتب کردہ تنقیدی نظریات کی روشنی میں انہوں نے اردو شاعری کا جائزہ بھی لیا ہے اور غزل، قصیدہ، مرثیہ نیز مثنوی کے سرمایہ کے مطالعے کے ساتھ ہی اس کی کمیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے اردو شاعری کی ترقی اور اصلاح کے لئے بعض اہم تنقیدی مشورے بھی پیش کئے ہیں۔ حالی کو غزل کے روایتی پہلو پر سخت اعتراض ہے اور قصیدے کی مبالغہ آرائی سے بھی انہیں ازحد اختلاف ہے۔ لٰہذا وہ ان اصناف میں صداقت بیانی اور ان کے موضوعات میں وسعت پیدا کرنے پر خاص زور دیتے ہیں۔ اسی طرح مرثیہ کا دائرہ کار بھی وسیع کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ حالی نے غزل کی اصلاح پر خاص کر زور دیا ہے اور اس کے تقلیدی رجحان سے انحراف کرتے ہوئے اس میں موضوعاتی اور اسلوبی طور پر جدت ووسعت پیدا کرنے کی تاکید کی ہے۔ حالی کو لکھنو کی شعری روایت سے سخت اختلاف رہا ہے۔ چنانچہ انہوں نے اس کی تنگ دامانی اور کم عیاری کو مختلف طریقوں سے ہدف طنز وملامت بنایا ہے اور نیچرل افکار واسلوب کی تبلیغ کی ہے۔

حالی کے افکار وخیالات پر سرسید کے جدید افکار کا خاصا اثر نمایاں ہے۔ بعض

مقامات پر ان کے نظریات میں مغربیت کی لے بھی بلند ہو جاتی ہے اسی طرح ان کے اصلاحی، افادی اور ادبی نظریات میں ناصحانہ رنگ بھی در آیا ہے جس سے ان کے بعد کی نسل نے اختلاف کرتے ہوئے رومانی افکار و اسلوب کو اپنانے کی کوشش کی اور ایک نئے ادبی رجحان کا آغاز ہوا۔

حالی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ہمارے ادباء اور شعرا کو اس بات کا احساس دِلایا کہ مشرق و مغرب کے آمیختے سے زیادہ صحت مند تخلیق کی جا سکتی ہے۔ یہ وقت کا سب سے بڑا تقاضا تھا جسے حالی نے بہ بانگِ دہل پیش کیا۔ تنقید کے اصول وضع کرنے کی سعی بھی کی اور اپنی شاعری کو بھی اسی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔

حالی کے ادبی نظریات و مبادیات سے ان کے بعد والے ناقدین نے استفادہ کیا۔ شعر و ادب کو زندگی سے ہم آمیز اور ہم آہنگ کرنے کا اول سبق باقاعدہ طور پر حالی نے ہی دیا ہے۔ زندگی کا ترقی پسند اور تعمیری نقطۂ نظر رکھنے والے ادبا و ناقدین کے لے "مقدمۂ شعر و شاعری" میں عبرت و بصیرت کا سامان موجود ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے:

"......بڑا نقاد وہ ہے جس سے اختلاف تو کیا جائے مگر جس سے انکار ممکن نہ ہو اور جس سے ہر دور میں بصیرت ملتی رہے۔ ادب اور سماج کے باہمی رشتے، شاعری کی خصوصیات، شعری زبان کے سلسلہ میں حالی کے چراغ سے چراغ برابر جلائے جاتے رہیں گے"۔ [۴۳]

............☆☆☆............

## حوالے:


۱۔ تنقید اور جدید اُردو تنقید، ص ۱۵۸ از ڈاکٹر وزیر آغا، ناشر مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی ۱۹۸۹ء

۲۔ مقدمۂ شعر و شاعری ص ۲۔۲۰۱، ناشر ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۶ء

۳۔ مقدمۂ شعر و شاعری، ص ۱۹۸۔ ناشر ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۶ء

۴۔ جدید اردو تنقید کے معمار از ڈاکٹر عبدالسلام ص ۵، ناشر، رائل بک کمپنی، کراچی۔ ۱۹۹۷ء

۵۔ مقدمۂ شعر و شاعری ص ۸۲

۶۔ ایضاً ص، ۹۴۔۹۳

۷۔ مقدمۂ شعروشاعری ص ۹۴۔۹۳

۸۔ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ص ۱۸۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی ۱۹۹۳ء

۹۔ مقدمۂ شعروشاعری ص ۹۴

۱۰۔ ایضاً ص ۳۔۱۰۲

۱۱۔ ایضاً ص ۱۰۔۱۰۹

۱۲۔ بحوالہ اردو تنقید: مسائل ومباحث۔ مرتب پروفیسر منظر عباس نقوی، ص ۱۰۸، ناشر شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۱۹۹۳ء

۱۳۔ ایضاً ص ۷۔۱۰۶

۱۴۔ ایضاً ص ۸۔۱۰۷

۱۵۔ ایضاً ص ۱۱۴

۱۶۔ ایضاً ص ۱۲۶

۱۷۔ ایضاً ص ۱۲۷

۱۸۔ ایضاً ص ۱۷۔۱۱۶

۱۹۔ ایضاً ص ۱۸۔۱۱۷

۲۰۔ ایضاً ص ۱۱۸

۲۱۔ ایضاً۔ ص ۱۱۹

۲۲۔ ایضاً ص ۱۲۰۔۱۱۹

۲۳۔ ایضاً ص ۱۲۰

۲۴۔ ایضاً ص ۱۲۱

۲۵۔ ایضاً ص ۱۲۲

۲۶۔ اردو تنقید کے معمار، ص ۱۱۰ از عبدالسلام

۲۷۔ مقدمۂ شعروشاعری ص ۲۴۔۱۲۳

۲۸۔ ایضا! ص ۱۲۷

۲۹۔ تنقید اور جدید اردو تنقید۔ ص ۱۶۶ وزیر آغا

۳۰۔ ایضاً ص ۱۳۰

۳۱۔ ص ۱۳۱

۳۲۔ ص ۱۳۳

۳۳۔ ص ۳۶۔۱۳۵

۳۴۔ ص ۱۳۶

۳۵۔ ص ۱۳۸۔۱۳۶

۳۶۔ ص ۵۳۔۱۵۲

۳۷۔ اردو تنقید پر ایک نظر۔ ص ۱۰۳۔ از کلیم الدین احمد

۳۸۔ اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ص ۱۹۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی

۳۹۔ تنقید اور جدید اردو تنقید ص ۱۶۶۔ از وزیر آغا

۴۰۔ بحوالہ اردو تنقید کے معمار، از ڈاکٹر عبدالسلام ص ۱۵

۴۱۔ مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، از ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی۔ ص ۱۲۔۲۱۱۔ ۱۹۹۲ء

۴۲۔ اندازِ گفتگو کیا ہے، شمس الرحمٰن فاروقی۔ ص ۱۹۶

۴۳۔ کچھ خطبے کچھ مقالے۔ ص ۲۱۔ از پروفیسر آل احمد سرور۔ مطبوعہ ۱۹۹۶ء (علی گڑھ)


☆☆☆

☆......ضیاء الحسن

# کلیم الدین احمد کی تنقید نگاری

کلیم الدین احمد کی نظری اور عملی تنقید کے حوالے سے عموماً دو مختلف اور انتہا پسند آرا ظاہر کی جاتی ہیں۔ ان کے حامی انھیں تنقید کا عظیم ترین نقاد قرار دیتے ہیں، جس کی تنقید میں کوئی خامی نظر نہیں آتی۔ مخالفین عموماً ان کے مطالعے کا تو اعتراف کرتے ہیں لیکن ان کی تنقیدی بصیرت کو یکسر مسترد کر دیتے ہیں۔ ''اردو شاعری پر ایک نظر'' ان کی پہلی باقاعدہ تنقیدی کتاب ہے جس نے اردو شاعروں اور نقادوں کو بری طرح چونکایا۔ اس میں انھوں نے اردو شاعری کو عموماً اور اردو غزل کو خاص طور پر رد کر دیا۔ ان کے اس انتہا پسندانہ رویے کی وجہ شمیم احمد نے یوپی دشمنی کو قرار دیا ہے۔ علی عباس حسینی نے اسے ان کے والد عظیم الدین احمد کی شاعری کو عظیم شاعری تسلیم نہ کرنے کا انتقام اور بیشتر نقادوں نے اردو شاعری اور اردو تہذیب وثقافت سے ان کی ناواقفیت کو قرار دیا ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اردو شاعری کو پرکھنے کے دو پیمانے وضع کیے ہیں۔ ایک اصلیت و جوش اور دوسرا نظم وضبط۔ اس پیمانے پر انھیں پوری اردو شاعری میں دو شاعر ملے ہیں۔ ایک عظیم الدین احمد اور دوسرے نظیر اکبر آبادی۔ البتہ غزل کے بہت سے اشعار اور مرثیے اور قصیدے کے ٹکڑے بھی ان کے معیار پر پورے اترتے ہیں۔

غور کیا جائے تو ان سے پہلے مولانا حالی بھی ان پیمانوں سے اردو شاعری کا جائزہ لے چکے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ انھوں نے اصلیت اور جوش کے ساتھ واقعیت کو بھی ضروری قرار دیا ہے۔ ان کی طرح حالی بھی غزل کی جگہ ایسی صنف شاعری کی وکالت کرتے

ہیں جو وضاحت اور تسلسل کے ساتھ موضوع کو بیان کر سکے۔ اس سلسلے میں انھوں نے مثنوی کو زیادہ موزوں خیال کیا ان میں اور حالی میں ایک فرق یہ ہے کہ حالی مثنوی یا نظم کے معیار پر غزل کو نہیں پرکھتے جبکہ کلیم الدین احمد مغربی نظم کے پیمانوں پر غزل کو دیکھتے ہیں اور رد کر دیتے ہیں لیکن سب سے بنیادی فرق اندازِ تنقید کا ہے۔ حالی کے انداز میں اتنی قطعیت اور انتہا پسندی نظر نہیں آتی جو کلیم الدین احمد کے اندازِ تنقید میں ہے۔ دونوں کے تنقید میں ایک فرق مملکت مطالعہ کا بھی ہے۔ کلیم الدین احمد کی نظر مغربی ادبیات پر گہری ہے جبکہ حالی مشرقی روایاتِ شعر سے زیادہ واقفیت رکھتے ہیں۔ پھر حالی بنیادی طور پر نظری نقاد ہیں جب کہ کلیم الدین احمد عملی تنقید کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔ ''اردو شاعری پر ایک نظر''، ''اردو تنقید پر ایک نظر''، ''فنِ داستان گوئی''، ''اقبال ایک مطالعہ''، ''عملی تنقید'' اور ''سخن ہائے گفتنی'' بنیادی طور پر عملی تنقید کی کتابیں ہیں جن میں کلیم الدین احمد نے اپنے تنقیدی نظریات بھی اجمالاً بیان کیے ہیں۔ اس مقالے میں ہمیں کلیم الدین احمد کے نہ تو متنازعہ خیالات سے کوئی سروکار ہے اور نہ ان کے تاثراتی اندازِ تنقید سے۔ ہمارے دائرے میں تنقید کا عمرانی حوالہ آتا ہے۔ اس لیے ہم اس مضمون میں یہ دیکھیں گے کہ انھوں نے عمرانی حوالے سے اپنی نظری اور عملی تنقید میں کن خیالات کا اظہار کیا ہے۔

کلیم الدین احمد بنیادی طور پر ادب کی فنی حیثیت کو زیادہ مدنظر رکھتے ہیں اور یہ دیکھتے ہیں کہ آیا شاعری اور ادب میں شعری اور ادبی عناصر ہیں یا نہیں۔ اس لحاظ سے انھیں جمالیاتی اندازِ تنقید کے علم برداروں میں رکھا جا سکتا ہے لیکن وہ فن پر بات کرتے ہوئے عموماً تاثراتی انداز اختیار کرتے ہیں۔ حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''وہ دیگر معاصرین کی طرح شاعری کے اندر پنپنے والے بنیادی تجربے کی معروضی شناخت کرنے کے بجائے اس کے موضوعی اور لسانی محاسن کے بارے میں تنقیدی محاکمہ کرنے کے بجائے فراق کی طرح تاثراتی لہجے میں بات کرتے ہیں۔''(۱)

جمالیاتی اندازِ تنقید کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ ادب کے سماجی کردار کے قائل نہیں

ہیں۔ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شاعر بھی انسان ہے اس لیے انسانی زندگی سے متاثر ہونا اور اس کا شاعری پر اثر انداز ہونا فطری بات ہے۔ وہ اس معاملے میں میتھیو آرنلڈ کے ہم خیال ہیں کہ ادب زندگی کی تنقید ہے اور یہ تنقید شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے ماتحت ہوتی ہے۔گویا شاعر زندگی کی عکاسی اور تنقید کا کام تو کرتا ہے لیکن یہ علم ماہر عمرانیات سے مختلف ہوتا ہے۔شاعر زندگی کے تجربات کو شعری تجربے میں ڈھال کر ان کا اظہار کرتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''شاعری انسان کی دماغی تحریکات کی ایک صورت ہے اس لیے اس کا زندگی سے تعلق ناگزیر ہے۔شاعر اپنی نظموں میں زندگی کے کسی پہلو کو اپنے مخصوص رنگ میں منعکس کرتا ہے۔ یہی انفرادی عکاسی اس کی تنقید ہے۔''(۲)

ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شاعری صرف کسی خاص نظریے یا سماجی فلسفے کو بیان کرنے کا ذریعہ نہیں ہے کیونکہ ایسا کرنے سے ہم فن کی تخلیقی جہت سے دستبردار ہو جاتے ہیں۔شاعری کسی نظریے یا کسی مقصد کی ترجمان ہو سکتی ہے لیکن اس کے لیے پہلی اور بنیادی شرط یہ ہے کہ وہ شاعری ہو۔ اگر وہ شاعری نہیں ہے تو پھر چاہے کچھ بھی ہو ہم اس کی تحسین نہیں کر سکتے۔ لیکن اگر وہ شاعری بھی ہے اور اعلیٰ انسانی، اخلاقی، معاشرتی قدروں کو بھی بیان کرتی ہے تو یقیناً وہ اعلیٰ درجے کی شاعری قرار پائے گی۔ لکھتے ہیں:

> ''زندگی صرف جیے جانے کا نام نہیں۔ جانور جیے جاتے ہیں لیکن انھیں زندگی کے اعلیٰ مفہوم سے دور کی بھی واقفیت نہیں۔ اندرونی زندگی کی تکمیل ہی انسانی زندگی کا مقصد ہے۔ یہ سچ ہے کہ شاعری ہمیں دوکان داری یا موٹر چلانا نہیں سکھاتی لیکن یہ ہماری پوری زندگی کی تکمیل کا سر چشمہ ہے۔ آئینۂ شاعری میں پوری پوری ہم آہنگی، کامل اتفاق اور سمجھ میں نہ سمانے والی شانتی کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور یہی ہم آہنگی، اتفاق اور شانتی زندگی کی جستجو کا حاصل ہے۔''(۳)

زمانۂ قدیم سے شاعری نے مذہب کے ساتھ ظہور کیا اور ہماری ان جبلی

ضرورتوں کو پورا کیا جو ہماری انسانیت کی ذمے دار ہیں۔ شاعری انسانی کامرانی کی معراج اور انسانی تہذیب وتمدن کی سرتاج ہے لیکن ہندوستان میں اس مسئلے پر کسی نے سنجیدگی سے سوچا ہی نہیں کہ شاعری کی انسان کی زندگی میں کیا اہمیت ہے۔ اردو شاعری پر دیگر اعتراضات کے ساتھ کلیم الدین احمد نے یہ اعتراض بھی کیا کہ یہ شاعری ہندوستان کے ماحول اور عمرانی ضرورتوں سے بے بہرہ رہی۔ اس نے اپنی سرزمین سے ناتہ جوڑنے کے بجائے فارسی شاعری کی روایت سے اپنا تعلق استوار کیا۔ بھاشا اور سنسکرت کی شاعری میں تشبیہات اور استعارات گردوپیش کی زندگی اور حالات وواقعات سے لیے جاتے ہیں۔ یہ وہ زندگی ہے جسے آنکھیں دیکھتی ہیں، کان سنتے ہیں، دل محسوس کرتا ہے اور دماغ سوچتا ہے، اس لیے اس تاثیر اور فطری پن ہے۔ اردو شاعری نے ہندوستان کی مقامی شعری روایت کو نظرانداز کر کے فارسی زبان کے شعری استعارات پر اپنی بنیاد رکھی۔ اس کی ایک عمرانی وجہ یہ تھی کہ فارسی زبان اور تہذیب حکمرانوں سے تعلق رکھتی تھی لیکن اس کو نقصان یہ ہوا کہ اردو شاعری میں اصلیت اور جوش صحیح طور پر پیدا نہ ہو سکے۔ لکھتے ہیں:

> ''ان (اردو شاعروں) کی آنکھیں ہندوستانی چیزوں میں کوئی حسن نہیں پاتی تھیں۔ ان کی تشبیہیں، ان کے استعارے، ان کے اشارات ایرانی نژاد ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری ابتدا ہی سے اصلیت وصداقت سے مغائرت رکھنے لگی۔ اگر وہ بھاشا کی تقلید کرتے تو ان کی شاعری پر غیر فطری ہونے کا الزام نہ رکھا جاتا۔ یہ صحیح ہے کہ اس صورت میں فارسی شاعری کے قیمتی خزانوں پر انھیں دسترس نہ ہوتا لیکن وہ اس کمی کو رفتہ رفتہ اپنی کاوش سے دور کر سکتے تھے اور اردو شاعری کو ایسے ایسے جواہرات سے مالامال کر سکتے تھے کہ پھر اسے فارسی کا دست نگر نہ ہونا پڑتا اور یہ غیر فطری اور مصنوعی نہ ہو جاتی۔'' (۴)

کلیم الدین احمد غزل کو اس کی ریزہ خیالی کی وجہ سے صنف سخن کی حیثیت سے ناپسند کرتے تھے۔ اس ناپسندیدگی کی دیگر وجوہ کے ساتھ انھوں نے اس کی عمرانی وجوہ بھی

بیان کی ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے جس زمانے میں عروج حاصل کیا وہ برصغیر میں مسلمانوں کے زوال کا زمانہ تھا اور معاشرتی انتشار ہر طرف پھیلا ہوا تھا۔ قوم میں سستی اور کاہلی کے جراثیم سرایت کے گئے تھے۔ غزل کی صنف کو اختیار کرنے کی وجہ ان کی یہی قومی کم ہمتی اور کاہلی تھی کہ غزل ان کے نزدیک دیگر اصناف شعر کی نسبت فرد فرد شعر ہونے کی وجہ سے آسان تھی۔ ایک مربوط خیال کو تسلسل اور ربط سے بیان کرنا ان کے نزدیک غزل کہنے کی نسبت زیادہ شوار تھا۔ لکھتے ہیں:

''ابتدا میں اردو زبان کچی، خام اور ناقص تھی اس لیے اظہارِ خیال آسان نہ تھا۔ جب اردو نے کچھ ہوش سنبھالا تو مسلمانوں کا زوال تھا اور ان کی فطرت میں کاہلی، آرام طلبی، سہولت کی خواہش پیدا ہوگئی تھی۔ اس لئے انھوں نے آسان اور مختصر صنف شاعری غزل کو پسند کیا۔ قصیدہ اور مثنوی مشکل صنفیں تھیں۔ ان میں وہ فارسی شعرا کے نقش سے طبیعت عاجز آ گئی۔'' (۵)

وہ شاعری میں استعمال ہونے والے لفظ کو لغت کی معنویت تک محدود نہیں کرتے۔ وہ کہتے ہیں کہ لفظ جاندار ہوتے ہیں اور معاشرتی وادبی تبدیلیوں کے ساتھ ان کے مفہوم میں وسعت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اسی طرح شاعر کی تخلیقی شخصیت بھی ان کی معنویت میں اضافہ کرتی رہتی ہے۔ یوں جو لفظ شعر میں استعمال ہوتا ہے وہ اپنی معنوی وسعت کے لحاظ سے لغت میں درج معنویت سے وسیع معنویت کے حامل ہو جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''الفاظ جاندار ہوتے ہیں ہر لفظ اپنے اندر ایک دنیا رکھتا ہے۔ یہ دنیا اس لفظ کے لغوی معنی تک محدود نہیں رہتی۔ شاعر صرف الفاظ کے معنی سے واقف نہیں ہوتا بلکہ وہ ہر لفظ کی مخصوص فضا کو بھی مس کرتا ہے اور اسے بروئے کار لاتا ہے۔ اس فضا کی تخلیق رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔ عام استعمال، ادبی و معاشرتی اثرات، شاعر کا اجتہاد اپنے اپنے طور پر

رنگ آمیزی کرتے ہیں۔"(۶)

کلیم الدین احمد کی تنقید کا جوہر عملی تنقید میں زیادہ کھلتا ہے وہ اس قدر متنازعہ نقاد بھی اپنی اس عملی تنقید کے حوالے سے ہی ہیں۔ انھوں نے اپنی عملی تنقید میں شاعری کا جائزہ جمالیاتی حوالے سے خصوصاً اصلیت، جوش اور مغربی نظم کے معیارات سے لیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے تقریباً ہر شاعر کی شاعری میں سماجی زندگی اور عمرانی حوالوں کی دریافت بھی کی ہے۔ وہ شاعری میں صرف سماجی معاملات کی پیشکش کو ہی کافی نہیں سمجھتے بلکہ وہ اس کے خائص شاعرانہ اور تخلیقِ اظہار کی بات کرتے ہیں۔ اسی طرح سماجی نظریات کے مسائل کو بیان کرنا بھی ادب کا وظیفہ سمجھتے ہیں۔ اس بات کے قائل ہیں کہ شاعر کسی نہ کسی معاشرے کا فرد ہوتا ہے اور اس حوالے سے معاشرتی زندگی کے اثرات اس کے ذہن اور فن پر ناگزیر ہوتے ہیں جن کی عکاسی اس کے ادب پاروں میں ہو جاتی ہے۔ وہ اس عکاسی کو ان کی بازیافت قرار دیتے ہیں۔

"اردو شاعری پر ایک نظر" میں انھوں نے آغاز میرؔ سے کیا ہے۔ میرؔ کی شاعری کا تجزیہ انھوں نے دیگر حوالوں سے بھی کیا ہے لیکن عمرانی جہت کو بھی ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ میرؔ کو عام طور پر غم پرست شاعر کہا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی ان کی بنیادی خصوصیت غم پسندی کو ہی قرار دیا ہے۔ وہ اس غم پرستی کی عمرانی وجوہ کو تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "بات یہ ہے کہ میرؔ ازل سے دردمند دل لے کر آئے تھے۔ عشق کی کاوشوں نے اس دردمندی میں اضافہ کیا۔ ان کی افتادِ زندگی نے عشق کی تائید کی۔ انھیں چاروں طرف اپنی حرماں نصیبی کا نقشہ نظر آتا۔ ماحول نے اس طرزِ خیال کی مزید تائید کی۔ یہی سبب ہے کہ میرؔ کی دنیا اتنی تاریک ہے کہ کہیں امید کا ستارا چمکتا ہوا دکھائی نہیں دیتا۔ ان کی زندگی درد سے معمور تھی۔ اپنوں کی بے رخی، تنگ دستی وعسرت، پھر دل کی بربادی، عام بربادی انقلاب نے ان کے حساس دل کو غم و الم کا مرقع بنا دیا تھا۔"(۷)

انھوں نے میر کی شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک وہ شاعری جو ''بلندش بسیار بلند'' اور دوسری ''پستش اندک پست'' کے مصداق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر کی پست شاعری وہ ہے جو انھوں نے فارسی شاعری کی روایت کے تتبع میں لکھی اور جو اصلیت اور جوش سے خالی ہے جبکہ ان کی اعلیٰ شاعری ان کی زندگی کے تجربات اور مشاہدات پر قائم ہے لکھتے ہیں:

> ''حقیقت میں دو میر ہیں۔ ایک جس کے حساس دل میں مختلف کوائف اور جذبات گزرے ہیں، جس نے اپنی زندگی اور اپنے ماحول میں چند عبرت آگیں حقیقتوں کا مظاہرہ اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ جب میر ان ذاتی احساسات اور حقائق کی عکاسی کرتے ہیں تو ان کے اشعار تاثیر سے لبریز ہوتے ہیں۔'' (۸)

کلیم الدین احمد جس شاعر کے سب سے زیادہ مداح ہیں وہ نظیر اکبر آبادی ہیں۔ نظیر کی شاعری کو وہ دو حوالوں سے وقیع جانتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ نظم گو ہیں اور غزل بھی کہتے ہیں تو نظم کی طرح مسلسل غزل ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ ان کی شاعری فارسی روایت سے پیوست ہو کر محض روایتی موضوعات شعر تک محدود نہیں ہے بلکہ وہ ہندوستان کی معاشرت کی سچی تصویر کشی کرتے ہیں۔ حتیٰ کہ عشقیہ موضوعات میں واقعیت اور اصلیت کا اہتمام کرتے ہیں لکھتے ہیں:

> ''نظیر کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مروجہ عشقیہ مضامین کو مروجہ طرز میں نہیں بیان کرتے ہیں۔ ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ذاتی واقعات اور مشاہدات کو اپنے مخصوص رنگ میں منعکس کرتے ہیں۔ جس طرزِ معاشرت سے وہ آگاہ تھے، جس افتادِ زندگی کے وہ خوگر تھے، اس کی حسین نقاشی کرتے ہیں۔ عام اردو شعرا کی طرح ان کی شاعری ماحول سے الگ ہو کر کسی خلا میں سانس نہیں لیتی۔ وہ اپنی نظموں میں اپنے ماحول، اپنے سماج کے نقش و نگار کھینچتے ہیں۔ اسی لیے نظیر میں

کوئی شئے بھی موضوعی، فرضی، حقیقت وصداقت سے دور نہیں ہے۔
ہر تفصیل واقعیت میں ڈوبی ہوئی ہوتی۔" (۹)

نظیر نے روٹی کے حوالے سے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے آسانی کے ساتھ ان کو اشترا کی شاعر ثابت کیا جا سکتا ہے اور مارکسی مادیت اور جدلیت کے اصول ان کی شاعری سے اخذ کیے جا سکتے ہیں لیکن نظیر نے جو کچھ بیان کیا ہے کسی درآمدی نظریے یا فلسفے کے بجائے اپنے ٹھوس تجربات اور مشاہدات کو بنیاد بنایا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ روٹی انسانی زندگی کی بنیادی ضرورت ہے جس کے نہ ہونے سے اخلاق فلسفہ، علوم وفنون، مذہب کسی کا خیال نہیں آتا۔ زندگی اور معاشرے کا سارا نظام اسی حقیقت سے منسلک ہے۔ اس کے علاوہ بھی انھوں نے جن موضوعات کو اپنی شاعری میں برتا ہے وہ عام معاشرت اور روزمرہ کی زندگی کے قریب ہیں۔ ان کی لغت، استعارات، تشبیہات اور فضا میں مقامی رنگ کا غلبہ نظر آتا ہے۔ اگر نظیر ابتذال اور افراط وتفریط کا شکار نہ ہوتے تو ان کا مرتبہ اور بھی بلند ہوتا۔ ان کی شاعری کی ایک خرابی بھی ہے کہ وہ محض عکاس ہیں، ناقد نہیں لیکن ان کا یہ کارنامہ قابل قدر ہے کہ انھوں نے مروجہ نظام شعر سے بغاوت کی اور نیا رنگ اختیار کیا۔ کلیم احمد لکھتے ہیں:

"اردو میں صرف ایک شاعر ہے جس کی شاعری اپنے ماحول سے علاحدہ ہو کر فارسی فضا میں سانس نہیں لیتی۔ یہ نظیر کی شاعری ہے۔ نظیر کی زندگی، ان کے ماحول اور ان کی شاعری کے درمیان کوئی خلیج حائل نہیں۔ نظیر ہندوستان میں رہ کر ہندوستان سے دور نہیں رہتے تھے...... ہندی طرز معاشرت، ہندی خیالات ونقوش ان کی رگوں میں سرایت کر گئے تھے۔ جو زندگی وہ بسر کرتے تھے، جو چیزیں ان کی آنکھیں تھیں، جس طرز معاشرت سے وہ واقف تھے، جس مناظر کا وہ تماشا دیکھا کرتے تھے، جو زبان وہ بول چال میں استعمال کیا کرتے تھے ان ہی سب چیزوں سے ان کی شاعری تعمیر ہوئی ہے۔" (۱۰)

نظیر تو ان کے خاص شاعروں کی شاعری سے انھوں نے غزل گو شاعروں کے

خلاف استدلال کا کام لیا ہے۔ وہ دیگر شاعروں کی شاعری میں معاشرتی و تہذیبی عناصر کی نشاندہی ساتھ کرتے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ان کی تصویریں عام نہیں، خاص ہیں اور ہندوستانی فضا میں سانس لیتی ہیں۔ ان تصویروں کو ان کی آنکھوں نے دیکھا ہے۔ یہ خیالی یا مصنوعی نہیں۔'' (۱۱)

اکبرالٰہ آبادی کی شاعری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اکبر کی شاعری اپنے عہد کی لاجواب، جیتی جاگتی تصویر ہے اور اس عہد کی مختلف کشمکشوں کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ یہ اس کی تاریخی اہمیت ہے۔ اگر اکبر میں شاعرانہ خوبیاں نہ ہوتیں تو بھی ان کی شاعری ان کے عہد کی سماجی تاریخ کی حیثیت سے کافی اہمیت رکھتی۔'' (۱۲)

اقبال پر ان کی کتاب ''اقبال ایک مطالعہ'' میں عمرانی حوالے سے اقبال کی شاعری کا جائزہ ملتا ہے۔ انھوں نے جمالیاتی اصولوں سے ہٹ کر سماجی و معاشرتی اور خصوصاً اصلاحی حوالے سے اقبال کی شاعری کو دیکھا ہے۔ شمیم احمد لکھتے ہیں:۔

''اردو نظم کے اس سب سے بڑے شاعر کو انھوں نے کہیں بھی نہ شاعر کی حیثیت میں دیکھا اور نہ شاعری کا کوئی ایسا معیار یا تعریف متعین کی جس پر اقبال جیسے شاعر کو پرکھا جا سکتا ہو یا رد کیا جا سکتا ہو، انھوں نے ابتدا ہی سے اقبال کو ایک مذہبی یا مصلح شاعر کی حیثیت میں دیکھنے اور دکھانے کوشش کی ہے۔'' (۱۳)

کلیم الدین احمد کو یکسر مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے نقطۂ نظر سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن یہ اختلاف بھی منطقی اور داجبی بنیاد پر ہونا چاہیے۔ انھوں نے اُردو تنقید میں ایک نئے انداز تنقید کا آغاز کیا۔ اِن کے تنقیدی اسلوب کے اثرات ان کے بعد اردو کے دیگر کئی نقادوں میں جزوی طور پر مل جاتے ہیں جو اس بات کی دلیل ہیں ان کی بات میں کچھ

نہ کچھ وزن اور کچھ نہ کچھ منطق ضرور تھی۔ کلیم الدین احمد کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید کی اس رائے پر ہم مضمون کو ختم کرتے ہیں:

"کلیم الدین احمد کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے کم وبیش چالیس برس تک ان تمام چہ میگوئیوں کو سنا جوان کی تنقید کے خلاف وقتاً فوقتاً اٹھتی رہیں۔ ان کے وضع کردہ جملوں "غزل ایک نیم وحشی صنف سخن ہے" (یہ جملہ کلیم الدین احمد کا تخلیق کردہ نہیں بلکہ جارج سنتیانہ سے ماخوذ ہے) اور "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر" ہے، سے اگر چہ سطحیت اور جذباتیت ٹپکتی ہے لیکن ان جملوں نے اردوداں طبقے کا دامن سب سے زیادہ کھینچا ہے اور ان جملوں کے نقطۂ محاسن پر جو شخصیت ہمیں خندہ زن نظر آتی ہے وہ کلیم الدین احمد ہیں جن کے علم وفضل، عقل ودانش اور اختراع اور اپج سے کسی نے انکار نہیں کیا لیکن ان کے تنقیدی نظریات سے بہت کم لوگوں نے اتفاق کیا ہے۔" (۱۶)

## حواشی

۱۔ حامدی کاشمیری، معاصر اردو تنقید ایک نئے تناظر میں، ص۔۱۹۴

۲۔ کلیم الدین احمد، سخن ہائے گفتنی کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ۔۱۹۶۷ء، ص۔۸

۳۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک ایمپوریم، پٹنہ۔۱۹۸۵ء، ص۔۳۱

۴۔ کلیم الدین احمد، سخن ہائے گفتنی، ص۔۵۴

۵۔ ایضاً، ص۔۶۷

۶۔ ایضاً، ص۔۴۷

۸۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، ص۔۱۳۳

۹۔ ایضاً، ص۔۱۴۱

۱۰۔ ایضاً ص۔ ۴۵۸

۱۱۔ کلیم الدین احمد، سخن ہائے گفتنی، ص۔ ۱۷

۱۲۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ دوم، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص۔ ۶۵

۱۳۔ ایضاً ص۔ ۷۱

۱۴۔ شمیم احمد، اردو ادب کی ٹیڑھی لکیر، پاکستانی ادب، ۱۹۹۰ء، انتخاب نثر، مرتب: رشید امجد، اکادمی، ادبیات پاکستان اسلام آباد، ۱۴ اگست، ۱۹۹۱ء، ص۔ ۲۱۸

۱۵۔ ڈاکٹر انور سدید، کلیم الدین احمد کی تنقید، مشمولہ ادبِ لطیف لاہور، مدیر: اظہر جاوید، شمارہ نمبر۔ ۸۔ ۷، ۱۹۸۵ء، ص۔ ۱۱


............☆☆☆............

☆......محمد اقبال لون

# ہیئتی تنقید اور شمس الرحمٰن فاروقی کا نظریۂ نقد

تنقیدی نظریہ خواہ مغربی ہو یا مشرقی، غرض ہر تنقیدی دبستان کے لئے یہ بنیادی اور یکساں اصول کارفرما ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کی جانچ پرکھ کے لئے دو پہلوؤں کو ملحوظِ نظر رکھنا لازمی ہے۔ اوّل اس میں کیا پیش کیا گیا اور دوم کس طرح پیش کیا گیا، یعنی مواد اور ہیئت، ان دونوں کا آپس میں جان وتن کا سا رشتہ ہے ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا، لیکن فن پارے کو سمجھنے اور سمجھانے اور اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لئے نقاد انہیں الگ الگ کر کے دیکھنے پر مجبور ہے، یوں تو ادب کی تفہیم وتحسین اور فنی اقدار کا تعین کرنے کے لئے متعدد تنقیدی تھیوریاں ادبی منظرِ عام پر جلوہ گر ہوئی ہیں۔ ان میں ایک اہم ادبی وتنقیدی تھیوری ہیئتی تنقید ہے۔ ہیئتی تنقید اگرچہ ادبی مطالعے کا ایک قدیم طریقۂ کار کا نام ہے۔ تاہم بیسویں صدی کے ربع اوّل میں بعض نئی بنیادوں پر اُس کی توسیع عمل میں آئی، بالخصوص اور روسی ہیئت پسندوں نے اسے ایک نیا علمی تناظر مہیا کرنے کی کوشش کی، جس کے اثرات کی ایک بڑی تاریخ ہے جو جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک کی فکر وفہم کو محیط ہے۔ ہیئتی تنقید نے قدیم شعریات ہی کو اہمیت نہیں دی بلکہ جابجا لسانیات سے بھی بعض اصول اخذ کئے۔ جبکہ عربی، فارسی اور اردو تذکروں کے ساتھ ساتھ عروض، آہنگ اور بیان پر خصوصی بحث بھی کی ہے۔ برطانوی ہیئت پسندوں نے تہذیب، لسانیات، شعریات اور نفسیات سے بھی اکثر اوقات مدد لی ہے۔ ہیئتی تنقید کے نظر سازوں کے یہاں ضمنی طور پر اختلافات بھی پائے جاتے ہیں لیکن ادب فہمی میں معروضیت اور سائنسی قطعیت پر سب ترجیح

رکھتے ہیں۔ ہیئت پسندی (Formalism) کی اختراع کے حوالے سے بورس آئخن بام (Boris Eickenbaum) اپنی کتاب (Theory of the Formal Practical) میں یوں لکھتے ہیں:

"It is difficult to recall who coined this name, but it was not very felicitous coinage. It might have been convenient as simplified battle cry, but it fails as an objective, to delemit the activities of the society for the study of poetic language"

چونکہ ہر فن پارہ الفاظ کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتا ہے اور یہی مخصوص ترتیب اس فن پارے کی ہیئت کو متعین کرتی ہے۔ اس لحاظ سے بھی فن پارے کا مطالعہ دراصل اس کی خارجی اور داخلی ہیئت کا مطالعہ ہے۔ انہیں باتوں کے پیشِ نظر ایسے تنقیدی مطالعے کو ہیئتی تنقید کا نام دیا گیا ہے اس مطالعے کا سارا زور اس لفظیات پر ہوتا ہے جس سے فن پارے کی تشکیل پاتی ہے۔ مخصوص اصطلاحی معنی میں دیکھا جائے تو ہیئتی نقاد کو اس بات سے غرض نہیں ہوتی کہ فن پارے کے معنی کیا ہیں یا اس میں بیان کردہ خیال یا پیغام کی معنویت کیا ہے۔ وہ محض اس بات پر توجہ مرکوز کرتے ہیں کہ فن پارے میں جو لفظیات استعمال ہوئی ہیں وہ کیسی اور انہیں کس طرح بروئے کار لایا گیا ہے۔ وکی پیڈیا میں ہیئتی تنقید کی تعریف اور وضاحت اس طرح کی گئی۔

"Formalist criticism is an approach to literature that focuses on the formal elements of metaphour, symbol as well as larger elements. Like plot, characterization and narrative technique. The critics will also offer intense examinations of relationship between form and meaning in work."

ہیئت پسندی کو ایک نیا ڈسپلن روسی ہیئت پسندوں نے عطا کیا۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک کا آغاز ۱۹۱۵ء میں ماسکو لنگوسٹک سرکل کے ذریعے عمل میں آیا۔ اس سرکل کے سرگرم رکن رومن جیک سن تھے، جو خود ماہر لسانیات تھے جنہوں نے تنقید میں پہلی بار لسانیات کے مطالعے کو خاصی اہمیت دی تھی۔ اس سرکل کے علاوہ ۱۹۱۶ء سینٹ پیٹرز برگ میں The society for the study of poetic language کی تنظیم کا قیام عمل میں آیا۔ اس سوسائٹی کو ایک نئی سمت عطا کرنے والوں میں وکٹر شکلووسکی کا نام سرفہرست

ہے۔ ان اداروں نے ادب کے لسانی مطالعے پر زور دیا اور اسی ادبیت کی تلاش و تفہیم کو اہمیت جو ادب اور غیر ادب کے فرق و امتیاز کو واضع کرتی ہے۔

ان اداروں کا ایک خاص مقصد ادبی مطالعے میں سائنسی قطعیت اور معروضیت پر اصرار کرنا تھا تا کہ ادبی تنقید میں جو انتشار کی کیفیت ہے اس کا سد باب ہو سکے۔ ۱۹۱۷ء میں انقلابِ روس کے بعد کمونسٹ پارٹی کے علم برداروں نے ان تمام ادبی رجحانوں کی سخت مخالفت کی جن کے مطابق ادب کا بنیادی عنصر زبان اور ہیئت ہے۔ چوں کہ روسی ہیئت پسند مطالعے میں سارا زور زبان اور ہیئت پر ہی دیتے تھے اس لئے انہیں سرکاری عتاب کا شکار ہونا پڑا۔ ۱۹۲۰ء میں رومن جیک سن نے ہجرت کی اور چکوسلواکیہ میں سکونت پذیر ہو گئے۔ جہاں انہوں نے ایک نئے ادبی سرکل کی بنیاد ڈالی، اس سرکل کا نام پراگ لنگوسٹک سرکل رکھا گیا۔ رومن جیک سن اور وکٹر شکلووسکی کے علاوہ بورس توميشيوسکی، بورس آئخن بام، جان مکارووسکی ایم۔ ایم۔ باختن، اوسپ برک اور تائنا پاروف خاص طو پر اس رجحان سے وابستہ تھے۔ روسی ہیت پسند کے تصوارت کی تلخیص پروفیسر عتیق اللہ نے یوں بیان کی جن پر اُن کا زیادہ اصرار تھا۔

۱۔ ادب کا تجزیہ گہرے سائنسی طرز کا متقاضی ہوتا ہے۔

۲۔ تخلیقی ادب محض لسانی ساخت کا نام ہے۔

۳۔ ادب کی زبان کا اپنا ایک خصوصی اثر اور کردار ہوتا ہے جو روز مرہ استعمال میں آنے والی زبان سے مختلف ہوتا ہے۔

۴۔ ادب حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقت کا انکشاف ہے۔

۵۔ ادب حقیقت کو نامانوس اور اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے اور نامانوس کاری ہی وہ عنصر ہے جو پڑھنے یا سننے والے کے اندر حیرت کا تاثر پیدا کرتا ہے۔

۶۔ ادبیت ہی وہ عنصر ہے جس کے حوالے سے ادبی اور غیر ادبی تحریر میں فرق کیا جا سکتا ہے۔

۷۔ ادب ''کیا'' کے بجائے ادب ''کیسا'' ہے کی اہمیت ہے اس اصول کے تحت پر ادبی ہیئت اور ادبی مطالعے کو فوقیت حاصل ہو گی۔

۸۔ تاریخ، سماج اور اخلاق کی روشنی میں ادب کو ماہیت کو نہیں سمجھا جا سکتا ہے، ادب براہ راست مطالعے کا تقاضا کرتا ہے کیونکہ تخلیق، خودکار Autonomous ہوتی ہے۔[1]

یہ وہ تصورات ہیں جن کی گونج کسی نہ کسی صورت میں آج بھی سنائی دیتی ہے۔ خصوصاً نیو کرٹسزم (نئی تنقید) اور ہیئتی تنقید کے رجحان میں انہیں تصورات نے بنیادی کام کیا تھا۔ ان رجحان سازوں میں کراؤ رین سم، آئی، اے، رچرڈز اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے کارنامے قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے ادب کے مطالعے میں منطقی استدلال، معروضیت اور سائنسی طریقہ کار اپنانے پر زور دیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال میں آئی۔ اے۔ رچرڑز اور ایلیٹ ادبی تنقید کے بادشاہ ہیں۔ ادبی مطالعے میں ان کے تنقیدی تصورات کا نچوڑ پروفیسر عتیق اللہ نے درجہ ذیل میں بیان کیا ہے:

ا۔ شعر کے معنی سمجھنے کے لئے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ خارجی معلومات سے مراد تاریخ، فلسفہ، سماجیات، یا اقتصادیات وغیرہ کا علم۔

۲۔ ہیئت اور مواد، دونوں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں بلکہ تخلیق میں دونوں کے وجود ایک ایسی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنہیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

۳۔ ادب مقصود بالذات اور وجود مکتفی ہوتا ہے یعنی اس کی کوئی واضع غیر ادبی بنیاد نہیں ہوتی۔ غیر ادبی سے مراد وہ دوسرے علومِ انسانیہ (Humanities) ہیں جن کے اپنے اپنے حدود اور جن کے اپنے اپنے تقاضے ہیں۔

۴۔ تخلیق اساساً لسانی ساخت ہوتی ہے جس کی تشکیل میں الفاظ کا اہم کردار ہوتا ہے۔ الفاظ میں بھی ان الفاظ کی خاص اہمیت ہے جن کا شمارہ استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ میں کیا جاتا ہے۔ وہ ادبی تدابیر ہیں جو ایک سے زیادہ معنی کی حامل ہوتی ہیں چونکہ تخلیق، کثرتِ معنی کی حامل ہوتی ہے۔ اس لئے اس میں ابہام بھی پیدا ہوتا ہے جہاں تخلیقی زبان ہوگی وہاں ابہام کا واقع ہونا لازمی ہے۔

۵۔ تخلیق نامیاتی طور پر تشکیل پاتی ہے۔ ابتدا سے لے کر انتہا تک یعنی تخلیق کے آخری کلمے تک شاعر کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ وہ آخری مرحلے پر کیسی ہوگی۔ کیونکہ تخلیق ''بنائی''

نہیں جاتی بلکہ ''ہوتی'' ہے بالکل ایک ایسے درخت کی طرح جس کے بارے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کدھر۔

۶۔ آئی۔اے رچرڑز، کے خیال میں زبان دو قسم کی ہوتی ہے حوالہ جاتی علمی، جذباتی یا تخلیقی ادب کے علاوہ دوسرے علوم کا تعلق، تحقیق، استدلال اور شماریات سے زیادہ ہوتا ہے لہٰذا ان میں استعمال آنے والی زبان علمی اور استدلالی ہوتی ہے جسے رچرڑز نے حوالہ جاتی کہا ہے۔اس کے برخلاف ادب کی زبان تخلیقی ہوتی ہے۔ آئی۔اے۔رچرڑز نے اس تعلق سے یہ واضح کیا ہے کہ:

> ''اگرچہ شعری ہیئت اور .مالیاتی کیف کے لئے محض الفاظ کی ظاہری ترتیب وساخت پیشِ نظر رکھی جائے اور اس کی معنوی حیثیت کو اہمیت نہ دی جائے گی تو اکثر بے ربط و بے معنی بندش بھی شاعری کے معیار پر پورا اتر سکتی ہے، البتہ بنیادی چیز یہ ہے کہ الفاظ کا آہنگ اور ان کی ترتیب کے ساتھ ساتھ جذباتی وحسی تاثر پیدا ہونا ضروری ہے اور انہیں دونوں عناصر کے امتزاج سے شاعری کا اعلیٰ معیار قائم کیا جاسکتا ہے''۔

۷۔ تخلیق کی تخلیقی زبان اور اس کی نامیاتی ہیئت میں ایک انکشاف کی صورت ہوتی ہے اس لئے ترجمہ ناممکن ہوتا ہے۔[۲]

جدید تنقید کے روحِ رواں شمس الرحمٰن فاروقی نے اس تصور کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے۔

> نظم بے بدل ہوتی ہے، نظم مکمل حقیقت ہوتی ہے، کسی درخت یا جسم کی طرح۔ اس لئے اس کے کسی ٹکڑے کی تبدیلی یا کمی بیشی اس کی سالمیت کو مجروح کرتی ہے اور نظم کے الفاظ ایک سے زیادہ معنی رکھ سکتے ہیں بشرطیکہ وہ اس کی مجموعی ہیئت سے ہم آہنگ ہوں''۔

شمس الرحمٰن فاروقی کو چونکہ مغربی ادبیات کے ساتھ مشرقی ادبیات پر بھی

دسترس حاصل ہے۔ مشرقی شعریات خاص طور پر عربی اصولِ نقد سے انہیں ہمیشہ دلچسپی رہی ہے۔ خاص کر ۱۹۷۵ء کے بعد تو ان کا ذہن مشرق اور ہمارے کلاسیکی نظامِ بلاغت عروض و آہنگ اور بیان کے مسائل اور ادب و تہذیب کے رشتوں کی جانب پھر گیا۔ شعر شعور انگیز کی پہلی جلد میں انہوں نے صاف لکھا ہے۔

"مغربی شعریات ہمارے کام میں ضرور معاون ہو سکتی ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے لیکن اکیلے ہمارے مقصد کے لئے کافی نہیں (کیونکہ) اگر صرف اسی شعریات کو استعمال کیا جائے تو پھر ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق ادا نہ کر سکیں گے" [۳]

اس کے بعد وہ کلاسیکی شعریات کے حوالے سے بتاتے ہیں کہ فن پارے کی مکمل تفہیم اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے فن پارہ با معنی کہلاتا ہے۔ لیکن ادب کے رجحانات کی بدولت انہوں نے استخراجی، استدلالی فکر اور قطعیت کے ساتھ ادب کے ان تہہ خانوں کا پتہ لگایا جو ان سے پہلے پردۂ خفا میں تھے۔ ان کی تنقیدی خدمات کے اعتراف میں پروفیسر حامدی کاشمیری یوں لکھتے ہیں۔

"شمس الرحمٰن فاروقی ہیئتی تنقید کو ایک جامع اور مربوط نظریہ نقد کے طور پر پیش کرنے میں نمایاں ہیں۔ انہوں نے اردو تنقید کو ایک تجزیاتی، استدلالی اور مفکرانہ اسلوب سے آشنا کیا ہے۔ قدیم اور جدید ادیبوں کی تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے میں انہوں نے جس دیدہ ریزی، استدلالی فکر اور جامعیت سے کئے ہیں، وہ انہی کا حصہ ہے۔ وہ فن کے خود کفیل، آزاد اور ترکیب پذیر وجود پر توجہ کر کے اس کے پیکری، استعارتی اور علامتی عناصر سے معانی کے نادیدہ امکانات کا پتہ لگاتے ہیں"

شمس الرحمٰن فاروقی کو اُردو تنقید کے میدان میں غیر معمولی اعتبار حاصل ہے۔ وہ جدید دور کے سب سے ممتاز نقاد تسلیم کئے جاتے ہیں۔ مولانا حالی سے لے کر آج تک اردو

تنقید نے جو سفر طے کیا ہے اس میں شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی خدمات شاید سب سے اہم ہے۔ ان کی تصانیف اثبات ونفی، لفظ ومعنی، تنقیدی افکار، شعر، غیر شعر اور نثر، تفہیم غالب، شعر شور انگیز قابلِ فخر تنقیدی کا نامے ہیں۔ اسی غیر معمولی پیشِ نظر جن لوگوں نے آج کے عہد کو فاروقی کا عہد کہا ہے بجا کہا ہے۔ فاروقی کی علمی وادبی خدمات کے بہت سے پہلو ہیں لیکن ان کا مرتبہ بحیثیت نقاد سب سے بلند سمجھا جاتا ہے۔ گزشتہ چار دہائیوں سے تنقید کا کوئی مطالعہ شمس الرحمٰن فاروقی کے ذکر کے بغیر نہ صرف نا مکمل رہتا ہے بلکہ ان کا ذکر سر فہرست اور بہت نمایاں انداز میں کیا جاتا ہے۔ اگر چہ اس دوراں کلیم الدین احمد، احتشام حسین، وہاب اشرفی جیسے نقادوں کی تحریریں بھی سامنے آئی ہیں۔ ان میں کسی کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں لیکن شمس الرحمٰن فاروقی نے بحیثیت نقاد جو شہرت اور مقبولیت حاصل کی ہے وہ کسی اور کے حصے میں نہیں آئی۔ علی سردار جعفری، فاروقی کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں۔

> ''شمس الرحمٰن فاروقی شاعر بھی ہیں اور دانشور نقاد بھی۔ نقاد کی حیثیت سے ان کا درجہ بلند ہے۔ وہ باخبر بھی ہیں اور بالغ بھی۔ ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات سے اتفاق کیا جائے لیکن ان کی تحریر ہمیشہ پڑھنے کی چیز رہی ہے''

فاروقی کی تنقید نگاری کے جملہ پہلوؤں کو ضبطِ تحریر میں لانا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے کیونکہ اردو تنقید کی پوری تاریخ میں گونا گوں روایات، ذہنی روابط اور مختلف زمانوں کا جو سنگم فاروقی کی تنقیدی تحریروں میں ابھرتا دکھائی دیتا ہے، اس کی مثال مشکل سے پیش کی جاسکتی ہے۔ یہاں یورپی مطالعات کی کثرت پائی جاتی ہے اور مشرق ومغرب، قدیم وجدید اور روایتی تنقید کا انوکھا امتزاج نظر آتا ہے۔ اسی لئے فاروقی کے تنقیدی شعور پر کوئی ٹھوس رائے قائم کرنا مشکل ہے۔ کیونکہ ان کا تنقیدی شعور متحرک اور ارتقاء پذیر رہا ہے۔ ان کی بصیرت میں ہمہ گیریت، تجزیہ کاری اور تجربہ کاری کے عناصر منفرد انداز میں نظر آتے ہیں۔ شمیم حنفی نے فاروقی کے اس تنقیدی سفر اور اس کے ارتقاء کی نسبت کیا خوبصورت بات کہی ہے:

''تہذیب کا سفر ضروری نہیں کہ سیدھی لکیر کا ہو۔ تاریخ کے متدائر (Cyclical) تصور کی تفصیلات میں اختلاف کی گنجائش بے شک نکلتی ہے مگر یہ تو تسلیم کرنا ہی چاہیے کہ دائرے میں اخذ وانجذاب کی صلاحیت خطِ مستقیم سے زیادہ ہوتی ہے اور تہذیب، فنون اور ادبیات کی سطح پر ارتقاء کا مفہوم یوں بھی متعین ہوتا ہے کہ کسی عہد نے اپنی آگہی اور بصیرت کے دائرے کو محض جوں کا توں رہنے دیا۔ یا اسے کچھ اور وسعت بھی دی ہے۔ ظاہر ہے کہ تشریح اور تشریح میں، بیان اور بیان میں فرق ہوتا ہے...... فاروقی کی ابتدائی تحریروں کو ان کا حالیہ تحریروں کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے کہ ان کی تنقیدی بصیرتوں نے کیسے پُر پیچ اور طویل سفر کے بعد اپنی راہ دریافت کی ہے'' [4]

فاروقی نے اپنے تنقیدی اسلوب کے ذریعے سے مطالعۂ ادب کی ایک بنیادی قدر کو محفوظ رکھنے کی پوری کوشش کی ہے، یہ قدر ہے فن پارے یا اصلی تخلیقی متن کے بالمقابل تفہیم، تشریح اور تعبیر و توضیح کو ثانوی حیثیت قرار دینے کا احساس فاروقی کے تنقیدی اسلوب میں قاری اور اصلی متن کے درمیان کوئی دوری پیدا نہیں کرتا۔ یہ فاروقی کا امتیاز ہے جو تنقید کے اوّلین معماروں کے بعد اب دیکھنے کو ملا۔ فاروقی زبان کو ادائے مطالب کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ فاروقی کا علم اور مطالعہ حیرت انگیز ہے۔ اس پر مستزاد اُن کی تجزیہ کاری اور ترکیب کا وصف جس نے ان کی تنقید میں انفرادی شان پیدا کی ہے۔ فاروقی نہ صرف متاثر کرتے ہیں بلکہ قائل بھی کرتے ہیں، حواس کو روشن ہی نہیں کرتے بلکہ متحرک بھی کرتے ہیں۔ انہوں نے مغرب سے اکتساب کر کے مشرق کو نئے سرے سے سمجھنے کا جواز فراہم کیا۔ ایک نئے زاویئے کی تشکیل کی اور تنقید کے منصب، معیار اور منہاج کا ایک ایسا تصور پیش کیا جو صرف فاروقی سے نسبت رکھتا ہے۔

فاروقی تنقید میں موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کے عوامل کے دخل کو غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک تنقید کا کام قاری کو محض اطلاع فراہم کرنا نہیں ہے بلکہ

ایک ایسا علم عطا کرنا ہے جس کی بنیاد منطق اور استدلال پر ہو۔ اُن کے نزدیک اہمیت کی حامل یہ بات نہیں ہے کہ کوئی موضوع دلچسپ ہے یا غیر دلچسپ، اہم ہے یا غیر اہم، اہم بات یہ ہے کہ شاعر نے اس کو کس طرح برتا۔ اس عمل میں وہ کتنا کامیاب رہا یا ناکام۔ موضوع کا تعلق تجربہ سے ہے۔ البتہ تجربہ بہ معنی Experience اور بہ معنی Experiment میں خاصا فرق ہے تنقید کی تھیوری دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کہ نقاد خود فن پارے میں کافی غور وفکر کے بعد کچھ نظریات کا استنباط کرے اور بعد ازاں ان نظریات کو فن پارے پر منطبق کر کے اس کی تعینِ قدر اور جانچ پرکھ میں استعمال کرے۔ دوسرے یہ کہ نقاد اولاً کچھ نظریات وضع کرے پھر ان کو فن پارے پر منطبق کرے۔ فاروقی عمومی طور پر پہلی قسم کے نقاد ہیں۔ تاہم دوسری قسم کو وہ بالکل ہی نظر انداز نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک چونکہ فن پارہ مستقل بالذات ہوتا ہے اس لئے وہ ادب کو ہی اہمیت دیتے ہیں نہ کہ دوسری متعلقہ باتوں کو۔ فاروقی زیادہ زور متن کے مطالعے پر ہی دیتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> ''اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ادب کیا ہے؟ اور اس کو حل کرنے کی صورت یہ ہے کہ بجائے نظری اور عملی تنقید کی خشک کتابوں کی ورق گردانی کی جائے خود ادب کو پڑھا جائے اور پرکھا جائے'' [5]

تنقید کیا ہے اور تنقید کیا نہیں ہے؟ ان بنیادی دو سوالوں میں سے فاروقی نے دوسرے سوال کا جواب تفصیل سے دیا ہے۔ عمومی بیانات کو وہ تنقید سے خارج قرار دیتے ہیں۔ مثلاً کسی فن پارے میں اس طرح باتیں لکھنا۔ شوخی، سادگی، شیرینی، جدت، ندرتِ ادا وغیرہ۔ ان عمومی بیانات سے کسی بھی فن پارے کی تعین قدر نہیں ہوسکتی۔ یہ کسی نقاد کے ذاتی تاثرات ہوسکتے ہیں جن کو استدلال کے ذریعے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ تاریخی، سماجی اور سوانحی پس منظر کے حوالے سے انہوں نے لکھا ہے:

> ''ایک ہی زمانے اور ایک ہی سماجی پسِ منظر نے میرؔ، نظیرؔ اور سوداؔ تینوں کو جنم دیا۔ یا تو وہ حالات غلط ہیں۔ یا تینوں شاعر ایک ہی طرح کے ہیں ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں تو پھر حالات کی اہمیت یا

معنویت کیا رہ گئی'' ۶

فاروقی نے اردو تنقید کی بہت ساری کمیوں کو پورا کیا۔ شاعری کیا ہے۔ اچھی شاعری کو بری شاعری سے کیسے ممیز کیا جا سکتا ہے۔ شعر فہمی کے طریقے کیا کیا ہیں؟ کن بنیادوں پر شعری اقدار کا تعین کیا جا سکتا ہے؟ ادب اور زندگی کا کیا تعلق ہے؟ ادیب یا شاعر کس طرح ماحول سے متاثر ہوتا ہے یا متاثر کرتا ہے؟ قدیم اور جدید شاعری میں کیا فرق ہے؟ یہ اور ان جیسے موضوعات پر پوری شرح وبسط کے ساتھ فاروقی نے خامہ فرسائی کی ہے۔ شاعری کی تنقید کے سلسلے میں محض ذاتی تاثرات یا ذوق پر بھروسہ نہیں جا سکتا۔ روایتی تنقید نے زیادہ توجہ موضوع پر دی۔ جب کہ فاروقی پر بھروسہ نہیں جا سکتا۔ روایتی تنقید نے زیادہ توجہ موضوع پر دی۔ جب کہ فاروقی کے خیال میں موضوع بذات خود چھوٹا یا بڑا نہیں ہوتا۔ اسی طرح شاعری شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتی۔ اصل چیز شاعر کا برتاؤ ہے۔ اس برتاؤ کو سمجھنے کے لئے شعر میں موجودہ ڈکشن، امیجری، استعارہ، علامت، تمثیل، صوتی کیفیت، ترکیب نحوی، آہنگ وغیرہ پر نظر رکھنی ضروری ہے۔ اس طرح شعر کی تنقید میں زبان کا تفاعل بنیادی اہمیت کا حاصل ٹھہرتا ہے۔

البتہ فرق اتنا ہے کہ فاروقی کی زبان سے دلچسپی کا مجموعی کردار لسانیات سے زیادہ علم معانی سے تعلق رکھتا ہے بلوم فیلڈ اسکول ( Bloom field school of linguistics) سے تعلق رکھنے والے ماہرین لسانیات اس طرح کی تنقید سے زیادہ خوش نظر نہیں آتے۔ ڈاکٹر مغنی تبسم اپنے مضمون ''اردو تنقید گذشتہ ربع صدی میں میں فاروقی کی تنقید نگاری سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> ''شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید میں جس کمی کا احساس ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی تحریریں اس کا کسی حد تک ازالہ کر دیتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نقاد ہونے کے علاوہ لسانیات سے بھی تعلق رکھتے ہیں'' ۷

''شعر، غیر شعر اور نثر'' فاروقی کے تنقیدی نظریات کو سمجھنے کلیدی رول ادا کرتا ہے اس مضمون کی ابتداء ہی ایسے سوالات سے ہوتی ہے۔ جن کے جوابات لازماً معروضی نوعیت کے

ہوں گے۔ مثلاً کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے؟ اگر ہاں تو کیا اچھی اور بری کو الگ پہچاننا ممکن ہے۔ اگر ہاں تو پہچاننے کے یہ طریقے معروضی ہیں۔ یا موضوعی؟ وغیرہ اس طرح معروضی طریقۂ کار سے فاروقی نے شعر کو غیر شعر سے اور غیر شعر کو نثر سے ممیز کرنے کی کوشش کی۔

روایتی نقادوں نے زیادہ توجہ شعر کے وزن اور آہنگ پر دیا ہے لیکن فاروقی کے نزدیک تنہا یہ چیزیں شعر کی ملکیت نہیں ہوتیں، یہ چیزیں نثر میں پائی جاتی ہیں۔ فاروقی کے نزدیک شعر کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ تفصیلات کا اخراج کیا جائے۔ یعنی شعر میں وضاحت نہ ہو اور نثر میں وضاحت کے بغیر کام نہیں چل سکتا۔ گویا فاروقی کے نزدیک شعر میں وزن اور اندرونی آہنگ کے علاوہ تفصیلات کا اخراج اور جدلیاتی الفاظ کا ہونا بھی ضروری ہے۔ تب جا کر کوئی شعر نثر سے ممیز ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے احمد ہمیش کی نظمیں بطور مثال پیش کی ہیں۔

فاروقی کا شمار عام طور پر اُن نقادوں میں ہوتا ہے جن کی ذہنی تربیت میں نئی تنقید New Criticism کے معماروں نے بنیادی رول ادا کیا ہے۔ ان کے نزدیک فن پارہ اپنے وجود میں خود مکتفی ہوتا ہے۔ یعنی کسی فن پارے کو سمجھنے کے لئے ہمیں فن کار، اس کے عہد، اس کی نفسیات، تاریخی حالات، واقعات کو سمجھنے کی چنداں ضرورت نہیں۔ بلکہ خود فن پارے میں غور و فکر اور خالص ادبی اصولوں کے ذریعے فن پارے کی تعین قدر کی جا سکتی ہے۔ اگر فن پارے کی تفہیم کو سوانحی، تاریخی یا اخلاقی حوالوں پر منحصر کر دیا جائے تو اس سے فن پارے کا وجود خطرے میں پڑے گا۔ فاروقی اگر چہ نئی تنقید کے تمام اصولوں سے متفق نہیں لیکن کسی فن پارے کے قدر شناسی کے تعین میں اس تنقید کے بیشتر اصولوں سے مطمئن ہیں۔

اس حوالے سے پروفیسر عتیق اللہ نے بہت صحیح لکھا ہے کہ فاروقی کی تنقید یورپ اور امریکہ کے اساتذہ کی تنقید کے مشابہ ہے۔ جو ادب کے گراں قدر نقاد ہیں اور تنقید کا درس بھی دیتے ہیں۔[8] چنانچہ ہم جانتے ہیں کہ امریکہ کی بیشتر یونیورسٹیوں میں نئی تنقید کے نظریہ ساز تنقید کا درس دیتے ہیں۔ ان کی تنقید استنباطِ نتائج میں دقیق اور محققانہ ہوتی ہے۔ اس کا مقصد تازہ علم فراہم کرنا ہوتا ہے۔ یہ تنقید احتساب اور قرأت کی جرأتوں سے سرشار

ہوتی ہے۔اس طرح کی تنقید اگر ہمارے یہاں پائی جاتی ہے تو صرف فاروقی کے پاس۔ فاروقی کی تنقید میں ایک ضبط پایا جاتا ہے۔

فاروقیؔ کے اہم تنقیدی کارناموں میں ایک ان کا میر تقی میرؔ کے منتخب کلام کا مطالعہ بھی شامل ہے۔فاروقیؔ نے میرؔ کے بارے میں اس خیال کو غلط ثابت کیا کہ میر تقی میر جذبات کے شاعر ہیں۔ان کے یہاں فکر کی کمی ہے، ان کا کلام نہایت سادہ وسلیس ہے۔ان کا پست کلام بے حد پست اور بلند کلام بے انتہا بلند ہے۔میر اپنی شاعری میں اپنے ذاتی غم کا بیان کرتے ہیں اور یہ کہ ان کی شاعری دل اور دلی کا مرثیہ ہے وغیرہ۔ان میں سے زیادہ تر باتیں سب سے پہلے محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں کیں اور جیسے جیسے آبِ حیات کی شہرت بڑھتی گئی یہ باتیں بھی مشہور ومقبول ہوتی گئیں۔اس دوران کئی ناقدین نے میرؔ کی زبان واسلوب اور فنی امور سے زیادہ بحث کی گئی جن میں خواجہ احمد فاروقی، سید عبداللہ، نثار احمد فاروقی، حامدی کاشمیری، جمیل جالبی، قاضی افضال حسین اور گوپی چند نارنگ قابل ذکر ہیں لیکن کچھ اسباب کی بنا پر ان مطالعات کو زیادہ قابلِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔

مذکورہ بالا پسِ منظر کی روشنی میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مطالعۂ میر غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے انہوں نے ''شعر شور انگیز'' میں نہ صرف میر کے منتخب کلام کا مفصل تجزیہ وتشریح پیش کی بلکہ میرؔ کے بارے میں مقبول لیکن بے بنیاد تصورات کی حقیقت بھی واضح کر دی ہے۔فاروقی کہتے ہیں کہ میرؔ کی شاعری کی سچی تفہیم اور اس کی خوبیوں کا حقیقی اندازہ اس وقت تک نہیں ہوسکتا جب تک ان ادبی وشعری تصورات سے ہمیں پوری طرح آگہی نہ ہو جو مشرق کی ادبی تہذیب بالخصوص فارسی اور اردو کی ادبی تہذیب میں جاری وساری رہے ہیں۔ان تصورات کو وہ کلاسیکی ادبی تصورات سے موسوم کرتے ہیں۔چونکہ یہ تصورات مشرقی ادبی تہذیب کے زائدہ ہیں۔اس لئے ان میں وہ عربی اور سنسکرت کے قدیم ادبی تصورات کو بھی شامل کرتے ہیں۔انہوں نے اس نظریے کو بہت زور دے کر بیان کیا ہے کہ ہر ادبی تہذیب کے کچھ مخصوص تصورات ہوتے ہیں جن کا اظہار اس تہذیب کے مظاہر میں ہوتا ہے۔چونکہ ادب وشعر تہذیب کا نہایت پُرقوت مظہر ہے، اس لئے ادب میں ان

تصورات کی بھرپور کارفرمائی ہوتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی میرؔ کے عام تنقیدی مطالعے کو ناقص اور گمراہ کن اس لئے قرار دیتے ہیں کہ میر کی شاعری کو کلاسیکی ادبی تصورات کی روشنی میں پڑھنے کے بجائے مغرب کے ادبی تصورات کی روشنی میں پڑھا گیا۔ یا پھر لوگوں نے اپنے مخصوص تعصبات کی روشنی میں کلاسیکی شاعری یا بالخصوص میر کو سمجھنے کی کوشش کی۔ ان کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے ہمارے شاعری کے بارے میں جو تصورات عام ہوئے اور جن کی روشنی میں کلاسیکی شعراء کو پڑھنے کی تلقین کی گئی، ان کا تعلق اردو کے کلاسیکی تصورات سے نہیں تھا اور چوں کہ میرؔ کی شاعری کلاسیکی اردو تہذیب میں مرکزی حیثیت کی حامل ہے اور میرؔ کا مرتبہ بھی سب سے بلند سمجھا گیا ہے۔ اس لئے بیسویں صدی ناقص اور گمراہ کن مطالعے کے نتیجے میں سب سے زیادہ نقصان بھی میرؔ ہی کو اٹھانا پڑا۔ یعنی میرؔ کی عظمت کے گیت تو سب نے گائے لیکن یہ عظمت جن بنیادوں پر قائم ہے، ان کا نہ تو واضح احساس لوگوں کو ہوا اور نہ ہی ان کا مدلل بیان کیا جا سکا۔

یہ ایسی کمی تھی جس کا ازالہ اسی صورت میں ممکن تھا کہ میرؔ کی شرح کرنے کے ساتھ ساتھ کلاسیکی شعری تصورات اور ان سے متعلق امور پر تفصیل سے اظہارِ خیال کیا جاتا۔ چنانچہ فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' کی چاروں جلدوں میں جو نہایت مفصل دیباچہ لکھے ہیں۔ ان میں یہی کوشش کی ہے کہ مشرق میں شعری تصورات کے جتنے اہم اور بنیادی پہلو ہیں، وہ واضح صورت میں سامنے آ جائیں۔ اس عمل کو فاروقی کلاسیکی شعریات کی بازیافت سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کلاسیکی شعریات سے مکمل آگہی اس لئے ضروری ہے کہ اس کے بغیر میر ہی نہیں بلکہ کلاسیکی دور کے کسی بھی قابلِ ذکر شاعر کو اچھی طرح سمجھا جا سکتا اور نہ اس کی خوبی اور خامی کا صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا مطالعۂ میر اس لحاظ سے خاص انفرادیت کا حاصل ہے کہ اس نظریاتی اور عملی دونوں طرح کی تنقیدیں بیک وقت بروئے کار لائی گئی ہیں۔ ''شعر شور انگیز'' کے دیباچوں میں پہلے کلاسیکی شاعری بالخصوص غزل کے بارے میں اصول

اور نظریاتی بحثیں کی گئی ہیں اور پھر انہیں کی روشنی میں اشعار کی شرح کر کے میرؔ کی عظمت کا حقیقی احساس اعرفان کرایا گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ میرؔ کے بارے میں مقبول عام خیالات کو دلیلوں اور مثالوں کے ذریعے غلط اور بے بنیاد بھی ثابت کیا گیا ہے۔ مثلاً معنی آفرینی جو غزل کی اہم ترین صفات میں سے ایک ہے، اسے عام طور سے غالب سے منسوب کیا گیا اور اسی بنا پر غالبؔ کو تہہ دار شاعر ثابت کیا جاتا ہے لیکن فاروقی نے ثابت کیا ہے کہ معنی آفرینی کو محض غالب سے منسوب کرنا صحیح نہیں ہے۔ میرؔ کی بیشتر شاعری معنی آفرینی کی حامل ہے اور چونکہ کیفیت کی صفت میرؔ کے یہاں مستزاد ہے۔ اس لئے بیک وقت جذبہ واحساس کے ساتھ ساتھ فکر وخیال کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ معنی آفرینی کے ذریعے میرؔ کے کلام میں جو معنی کی کثرت اور تہہ داری پیدا ہوئی ہے وہ عام طور سے شعر کی اوپری سطح پر نظر نہیں آتی جیسا کہ غالبؔ کے یہاں ہوتا ہے۔ اسی لئے لوگوں کو میرؔ کے یہاں سادگی اور معنی کی سطحیت کا دھوکا ہوتا ہے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ میر کا بیشتر کلام کیفیت اور معنی آفرینی کا ایسا امتزاج پیش کرتا ہے جس کی مثال دوسرے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ یہاں تک کہ غالبؔ کا کلام بھی صفت سے عاری ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ نے فاروقیؔ کے مطالعۂ میر کو فارسٹر ڈیمن کے مطالعۂ بلیک سے مشابہت دی ہے۔ اس کے مطابق مطالعہ اتنی سخت باقاعدگی سے کیا کہ اس مطالعۂ سے پروفیسر عتیق اللہ کو یہ بھی شکایت ہے کہ فاروقی نے میر کا کئی مقامات پر دفاع کیوں کیا۔ جب کہ میر کے خدائے سخن ہونے کو کسی نے چیلنج نہ کیا تھا۔[9]

فاروقی کے حوالے سے پروفیسر عتیق اللہ کے دونوں اعتراض غلط ہیں۔ کیونکہ فارسٹر نے فلسفیانہ اور مفکرانہ حیثیت کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ جبکہ فاروقی نے اپنے تنقیدی اصولوں کی روشنی میں میر کی شاعری کا مطالعہ پیش کیا، نہ کہ میرؔ کو مفکر یا فلسفی ثابت کرنے کی کوشش کی۔ اسی طرح یہ کہنا کہ میر کے دفاع کی کیا ضرورت تھی غلط ہے کیونکہ میرؔ کے بارے عام تاثر یہی تھا کہ میر سہل پسند تھے خاص کر غالب کے مقابلے میں اس کے علاوہ پروفیسر انیس اشفاق ''میر غالب کی تعبیریں اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مقدمات'' کے مضمون

میں فاروقی کے مقدمات کے حوالے سے طرح طرح کے سوال کھڑا کرتے ہیں اور پروفیسر عقیل احمد صدیقی بھی فاروقی کی میر فہمی سے کہیں کہیں اختلاف کرتے ہیں۔ اُن کے بقول فاروقی کہیں میر کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہیں اپنی رائے Social Conditioning کے حق میں پیش کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں حامدی کاشمیری بھی فاروقی کے مطالعہ میر سے پوری طرح مطمئن نہیں ہیں۔ بہر حال یہ تمام اختلافات اپنی جگہ مسلم ہیں اور اسے میر شناسی کے حوالے ایک نئے بحث کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے باوجود جو کارنامہ فاروقی نے انجام دیا یعنی انہوں نے میر کے سلسلے میں مفروضات کو منطقی اور معروضی دلائل کے ساتھ غلط ثابت کیا، وہ صرف انہی کا حصہ ہے۔ چنانچہ۔ پروفیسر نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں:

> ''(مطالعہ میر کے سلسلے میں فاروقی کی) بعض باتیں ایسی جاگزیں ہو جاتی ہیں کہ ان کا اثر مٹانے نہیں مٹتا۔ اس کی سینکڑوں مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ ان میں سے ایک یہ ہے کہ غالب کا کلام مشکل ہے اور شرح و تفسیر کا محتاج ہے۔ اس کے مقابلے میں میر کا کلام سہلِ ممتنع میں ہے۔ اسی لئے غالب کی ۳۶ مکمل شرحیں اور اتنی جزوی شرحیں لکھی جاچکی ہیں۔ مگر کلام میر کی ایک شرح کی بھی ضرورت نہ سمجھی گئی۔ حالانکہ یہ محض واہمہ ہے۔ میر بھی خوب جی بھر کر ضائع لفظی وبدائع معنوی کا استعمال کرتا ہے۔ زبان کی نزاکتوں پر میر کی نظر غالب سے زیادہ گہری ہے''۔ [۱۰]

میر تقی میر کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی نے سب سے زیادہ توجہ غالب پر صرف کی ہے۔ انہوں نے تفہیم غالب میں غالب کے بہت سے اشعار کی شرح کرتے ہوئے کئی ایسے نکات بیان کئے جو غالب فہمی میں بڑے معاون ثابت ہوئے۔ فاروقی کے خیال میں غالب کا کلام چونکہ مشرقی شعریات کا پیدا کردہ ہے، اس لئے یہاں بھی مشرقی شعریات کی روشنی میں ہی اس کی خوبیوں اور خصوصیات کا تعین کیا گیا ہے۔ البتہ جہاں جہاں غالب کے کلام میں ایسے پہلو نکلتے ہیں جن کا تعلق مغربی تصورات سے قائم ہوسکتا ہے وہاں مغربی

شعریات سے مدد لی گئی ہے۔ فاروقی سے قبل شارحین نے کلامِ غالبؔ کی شرح مغربی شعریات کے اصولوں کے تحت درج کرنے کے سعی کی تھی۔ تفہیمِ غالبؔ کے علاوہ فاروقی نے غالبؔ پر جو مضامین تحریر کئے ہیں ان میں غالبؔ کی مشکل پسندی، غالب اور جدید ذہن اور خیال بند غالب قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے اقبالؔ، نظیرؔ اکبر آبادی، فراقؔ گورکھپوری کے فکر و فن پر بھی پُر مغز اور تجزیاتی مضامین تحریر کئے ہیں۔ علاوہ ازیں دیگر شعراء اور افسانہ نگاروں پر کئی مضامین لکھے ہیں اور ان میں بھی اِن کے خیالات نئے نئے پہلوؤں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان میں خواجہ میر درد، میر انیس، مرزا دبیر اور پریم چند وغیرہ پر مضامین خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

فاروقی تنقیدی نقطۂ نظر کے حوالے سے سماجی ضابطوں، اخلاقی اصولوں، جماعتی منشوروں اور سوانحی حالات وکوائف کو بھی غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ اُن کے خیال میں یہ باتیں تنقید کو نقصان پہنچاتی ہیں۔ اسی لئے اُن کی تنقید موضوع کو ثانوی درجہ دیتے ہوئے ہیئت اور اسٹرکچر کو اوّلیت کا درجہ دیتی ہے۔ سید مظہر جمیل نے لکھا ہے:

> ''ہیئتی و اسلوبی تنقید کے عمومی دائرہ کار سے قطع نظر شمس الرحمٰن فاروقی کے مضامین اس بات کی بین شہادت فراہم کرتے ہیں کہ ان کے کلاسیکل مزاج، تحقیق، تلاش وجستجو، منطقی استدلال ومباحث، تجزیاتی تعلیل وتشریح اور تقابلی مطالعے نے ہیئتی تنقید کے سوادِ فن کو نہایت وسیع فراغ سرحدوں تک پھیلا دیا ہے'' [۱۱]

الغرض شمس الرحمٰن فاروقی نے اُردو تنقید کو سائنسی اور معروضی معیارات عطا کئے ہیں۔ اگر چہ وہ ادبی تنقید میں زیادہ تر ایس۔ ٹی، کولرج، ٹی۔ ایس، ایلیٹ اور آئی۔ اے، رچرڈس کی اصلیت کے تنقیدی نظریات سے زیادہ متاثر ہوئے نظر آتے ہیں، تاہم انہوں نے دوسری اہم تنقیدی تھیوریز (Theories) اور نقادوں پر بھی اپنا ردعمل ظاہر کیا ہے اور ان کے تنقیدی نظریات کو وہ نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ان میں رین سم، ایڈمنڈ برک، وارین وارن وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ بقول فاروقی ان لوگوں نے کولرج سے تنقیدی اینٹیں مستعار لے کر اپنی

عمارتیں کھڑی کی ہیں۔اس کے بعد فاروقی نے اردو میں تنقید کی نئی شعریات یا تھیوری ترتیب دینے کی اہم کوشش کی ہے، جو حالی کی تنقیدی تھیوری کے بعد اردو تنقید کی نئی بوطیقا تصور کی جاتی ہے۔ان کے اندازِ تحریر میں منطقی استدلال، لہجہ کی قطعیت اور معروضیت پائی جاتی ہے۔ چنانچہ فیصل جعفری لکھتے ہیں۔

> ''تنقید میں شمس الرحمٰن فاروقی کی کاوشیں اور ان کے نتائج نہ صرف قابلِ صد تحسین بلکہ صد رشک ہیں، یہی سبب ہے کہ محمد حسن عسکری نے لکھا تھا کہ لوگ آپ کا نام حالی کے ساتھ لینے لگے ہیں، یعنی یہ کہ جس طرح حالی نے اپنے زمانے میں تنقید چند رسوم و قیود سے نکال کر نئی آگہی بخشی، اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی میں ایسا نقاد نظر آتا ہے جس نے تنقید کی ایک نئی بوطیقا ترتیب دینے کی کوشش کی۔''[۱۲]

## حواشی

۱۔ تعصبات، عتیق اللہ ۲۱۰
۲۔ ایضاً
۳۔ شعر شور انگیز......جلد اوّل، صفحہ ۱۵
۴۔ فاروقی کی تنقید نگاری سے متعلق چند باتیں، شمیم حنفی، بحوالہ کاروانِ ادب ص ۱۷۲
۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، لفظ و معنی، شب خون کتاب گھر آلہ آباد ۱۹۶۸ء ص ۱۱
۶۔ کاروان ادب، ص ۱۷۷، گنوری مین، بھوپال
۷۔ کاروان ادب، شمس الرحمٰن فاروقی، ایک روشن کتاب، ص، ۱۷۹
۸۔ تنقید در تنقید، بحوالہ کارواں ادب، صفحہ ۲۰۴
۹۔ تنقید در تنقید، بحوالہ کاروان ادب، صفحہ ۲۱۱-۲۱۲
۱۰۔ کتاب نما، خصوصی شمارہ شمس الرحمٰن فاروقی، صفحہ ۹۴ جامعہ نگر، نئی دہلی
۱۱۔ ہیئتی و اسلوبیاتی تنقید، بحوالہ کاروانِ ادب، ص، ۲۵۸
۱۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، بحوالہ شعور فن صفحہ ۴۳۹

............☆☆☆............

☆.......ڈاکٹر شاہ فیصل

# وارث علوی کی افسانوی تنقید

وارث علوی عصرِ حاضر میں اُردو فکشن کے سب سے بڑے اور منفرد نقاد ہیں۔ انہوں نے اُردو فکشن اور فکشن نگاروں کے فنی و جمالیاتی حدود وامکانات پر غیر جانبدارانہ انداز میں سب سے زیادہ اور سب سے معتبر تنقیدی مطالعے پیش کئے ہیں۔ کلاسیکل فکشن نگاروں سے لے کر جدید اور مابعد جدید فکشن نگاروں تک شائد ہی کوئی ایسا قابل ذکر اور Promising ہوگا جس کے فن کا تنقیدی جائزہ انہوں نے پیش نہ کیا ہو اور خاص بات یہ ہے کہ وارث علوی نے فکشن کے مقامی، سماجی وثقافتی انسلاکات کے ساتھ ساتھ فکشن کے عالمی معیار اور رفتار کے تناظر میں جس قلمکار کے بارے میں جو بھی تنقیدی رائے دی، اسے ہر حلقے میں معتبر بلکہ قولِ فیصل قرار دیا گیا۔ اسی لئے وارث علوی کو فکشن تنقید کا معیار تسلیم کیا جاتا ہے۔

وارث علوی کم وبیش پچاس برسوں سے افسانوں کی تنقید لکھ رہے ہیں۔ افسانوی ادب سے متعلق وارث علوی کی تحریریں اُردو افسانوی تنقید کے سرمایہ میں بیش بہا اضافہ کا حکم رکھتی ہیں۔ فکشن میں ان کی تنقید کا سرمایہ کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے کسی بھی دوسرے اُردو نقاد کی افسانوں کی تنقید کے سرمائے سے کہیں زیادہ وقیع اور قابلِ قدر ہے۔ نظریاتی اختلافات، گروہ بندی اور جانبداری کو ایک طرف رکھ کر ایمانداری سے دیکھا جائے تو ماننا ہوگا کہ آزادی کے بعد اُردو کے کئی ناقدین نے اجتماعی طور پر افسانوں کی تنقید کے حوالے سے جتنا لکھا ہے۔ وارث علوی نے تن تنہا اس سے کہیں زیادہ لکھا ہے اور دوسروں کے مقا

بلے میں غیر جانبدارانہ، سائنٹفک اور تعمیری تنقید کے بہتر نمونے پیش کیے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہاب اشرفی اور حامدی کاشمیری سے لے کر ابوالکلام قاسمی تک تقریباً تمام نقادوں نے وارث علوی کی افسانوں تنقید کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔

افسانے کی ساخت اور فنی و جمالیاتی لوازمات کے بارے میں وارث علوی کی آگہی اتنی گہری اور ہمہ جہت ہے کہ ان سے پہلے اور ان کے بعد افسانہ کے کسی اور نقاد نے افسانہ کے بارے میں اتنی بصیرت مندی کا ثبوت فراہم نہیں کیا ہے۔ خاص طور پر افسانے کی تنقید کے حوالے سے وارث علوی نے جس باریک بینی کا مظاہرہ کیا ہے وہ ان ہی سے مخصوص ہے۔ وارث علوی نے افسانہ کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> ''افسانہ بنیادی طور پر Social Gossip کا آرٹ ہے۔ افسانہ کا آرٹ بنیادی طور پر زندہ انسانوں اور ان کے تعلقات اور مسائل میں کانا پھوسی کرتی ہوئی عورتوں کی طرح دلچسپی لینے کا آرٹ ہے Social Documentation کے بغیر افسانہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا''۔ [1]

اپنے مضمون ''افسانہ کی تشریح: چند مسائل'' میں وارث علوی نے لکھا ہے کہ کس طرح لفظ لفظ اور چھوٹے چھوٹے واقعات سے افسانے کی تعمیر ہوتی ہے۔ وارث علوی کے مطابق:

> ''شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تھیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویر گری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب ولہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطۂ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت Irony، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمینشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور

جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کرسکتا ہے یہ دعویٰ کہ محض بیا
نیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فنی اور معنوی
اسرار کو منکشف کرسکتا ہے دُرست نہیں"۔[2]

وارث علوی کو اس بات کا گہرا شعور ہے کہ ہندوستان صدیوں سے کہانی کا گہوارہ اور کتھاوں کا ساگر رہا ہے۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ قصّے کہانیوں کی دُنیاؤں میں جینا ہر آدمی کی فطرت اور نفسیاتی ضرورت رہی ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ہم کسی ایسی تہذیب کا تصوّر نہیں کر سکتے جو کہانیوں کے سرمایہ سے محروم ہو۔ ناول اور افسانہ کی کمی کو ناول اور افسانہ ہی پورا کرسکتا ہے۔ شاعری دو آتشہ سہی لیکن پیاس شراب سے نہیں پانی سے بجھتی ہے اور اسی لئے ناول کا قاری قلزم آشنا ہوتا ہے۔ انسان کی چند ایسی جذباتی ضرورتیں ہیں جو پہلے اساطیر، مذاہب، فلسفہ اور تاریخ پوری کیا کرتے تھے آج یہی ضرورتیں ناول پوری کر رہا ہے اور اسی معنی میں ناول تاریخی بھی ہے اور مابعد الطبیعاتی بھی۔ اس میں فلسفیانہ سرگرمی بھی ہے اور اسطور سازی بھی۔ یہ ضرورتیں پوری نہ ہوں تو زندگی نہایت تشنہ کام گزرے لیکن المیہ یہ ہے کہ اُردو میں ساری توجہ شاعری پر ہی مرکوز کی گئی۔ اُردو افسانہ کو جدیدیت کے رجحان نے تجریدیت اور علامیت کی بھینٹ چڑھا دیا۔ بحیثیتِ مجموعی اُردو کے فکشن نگاروں نے ناول کی تخلیق سے گریز ہی کیا ہے۔ قراۃ العین حیدر، جوگندر پال، عبداللہ حسین، کے بعد مشرف عالم ذوقی، غضنفر، حسین الحق، ترنم ریاض، پیغام آفاقی اور عبدالصمد سے لے کر سید محمد اشرف اور خالد جاوید کے ناولوں سے قطع نظر اُردو میں ناول لکھا ہی نہیں جا رہا ہے۔ اُردو میں ناول اور افسانہ کی کمی اور خاص طور پر معیار کی پستی کا احساس جتنا وارث علوی کو ہے شاید کسی اور کو نہیں ہے، اسی احساس نے انہیں اُردو فکشن کے ہمہ جہت تنقیدی جائزے اور محاسبے پر مجبور کیا۔ وارث علوی کی تنقید کا سب سے بڑا امتیاز یہی ہے کہ اُنھوں نے فکشن کے عالمی معیار، روایات واجتہادات، فنی جمالیاتی اور لسانی تقاضوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اُردو افسانہ، ناول اور فکشن نگاروں پر قلم اُٹھایا ہے وہ بھی اس طرح کہ ادب کے قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ کسی بھی ناول یا افسانہ پر وارث علوی سے بہتر آج تک کسی نے نہیں لکھا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ سوچ غلط بھی نہیں اس لئے کہ اُ

ردو میں فکشن کی تنقید تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ وقار عظیم، ابواللیث صدیقی اور حسن عسکری وغیرہ کے یہاں تنقید نہیں، محض تشریح ہے یا تعبیر۔ یہاں تک کہ پرگوپی چند نارنگ نے راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین کے بارے میں اور شمس الرحمٰن فاروقی نے ''افسانے کی حمایت میں'' کے نام سے افسانوی تنقید کے جو نمونے پیش کئے ہیں اُنھیں وارث علوی افسانوی تنقید کے اچھے نمونے تسلیم نہیں کرتے۔ اس کے لئے وہ دلائل بھی پیش کرتے ہیں۔ مثلاً افسانے کی تنقید کے بارے میں وارث علوی کے درج ذیل خیالات اُردو میں افسانوی تنقید کی حقیقی صورتِ حال کو سامنے لاتے ہیں۔

> ''ہماری بیشتر افسانوی تنقیدیں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں افسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی، ان مضامین میں افسانوں کے جو معنی بیان کئے جاتے ہیں وہ کہانی کردار یا تھیم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانے کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعانی بھی اور افسانہ کا معیناتی نظام افسانہ کے پورے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہٰذا تفہیمِ معنی کا عمل پورے فارم کے جزرس مطالعہ سے عبارت ہے یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات کو ہی پیش نظر نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی امیجری، علامت، استعارے، اساطیر، تشبیہ، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے پیرایوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے''۔[۳]

۱۹۹۰ء میں جب جدید افسانہ کے موضوعات اور خصوصاً اسالیب کے حوالے سے بحث و تمحیص کا سلسلہ اپنے عروج پر پہنچ چکا تھا۔ روایتی اور فیشن پرستانہ جدیدیت اپنی چمک دمک کھو رہی تھی اور ایک تعمیری جدیدیت کے خدوخال نمایاں ہو رہے تھے۔ پیچیدہ، گنجلک ابہام پرستی، تجریدیت اور حد درجہ ذاتی علامتوں کے برتاؤ کے سبب عام ہی نہیں بلکہ سنجیدہ اور باذوق قارئین کا رشتہ ادب سے کمزور ہوتا جا رہا تھا۔ افسانہ میں اپنے سماج اور

اپنی ثقافت کے تئیں ''کمٹ منٹ'' کی ضرورت پر زور دیا جانے لگا تھا۔ افسانہ میں ''افسانیت'' Storyness کو دوبارہ زندہ کرنے کی طرف توجہ مبذول ہونے لگی تھی۔ اِن حالات میں وارث علوی نے ''جدید افسانہ اور اس کے مسائل'' لکھ کر جدید افسانہ کے کم و بیش تمام پہلوؤں کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ اس حقیقت سے ہر شخص واقف ہے کہ اردو میں جدید افسانہ کی شروعات سے قبل راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم، پریم چند وغیرہ سے لے کر کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر وغیرہ نے نہ صرف افسانے کی روایت کو مضبوط و مستحکم کیا بلکہ افسانہ میں فنی و تکنیکی تجربات بھی کیے۔ لیکن جدید افسانہ نگاروں نے اجتہاد کے نام پر نہ صرف افسانے کی روایت کو رد کیا بلکہ افسانہ کے بنیادی اجزا پلاٹ، کہانی، کردار، مکالمہ اور نظریۂ حیات کو اُلٹ پلٹ کر کے ایسے افسانے لکھے، جن میں کہانی سے مکمل طور پر انحراف تھا۔ بعض جدید افسانہ نگاروں نے ''آ کہانی'' کو کہانی کا نعم البدل سمجھ کر اس کی ادبی اہمیت کو قائم کرنے کی کوشش کی، لیکن بات نہیں بنی۔ کیونکہ اردو ہی نہیں دنیا بھر کے افسانوں اور ناولوں کا قاری بیانیہ کا اس قدر عادی ہو چکا تھا کہ وہ اس کے بغیر افسانے کا تصور ہی نہیں کر سکتا تھا۔ اس لیے ''آ کہانی'' جو ہندی کا لفظ ہے اور ہندی سے اردو میں آیا اپنی جڑیں اردو میں مستحکم نہ کر سکا۔ علامت نگاری، تجریدیت اور تمثیل نگاری کے نام پر جو تماشے جدید افسانہ کے نام پر کیے گئے۔ ان سب کو وارث علوی نے بڑی گہرائی سے دیکھا اور پھر جدید افسانہ سے متعلق جو نتیجہ بر آمد کیا ہے وہ اس طرح ہے:

> ''جدید افسانہ کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ علامات کا تو کیا ذکر، وہ لفظی پیکروں سے بھی تہی دامن ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کا بیانیہ حاضراتی نہیں Opaque ہے۔ وہ صرف بیان کرتا ہے دکھاتا نہیں۔ اس نے حقیقت نگاری کے مصورانہ، مرقع سازانہ، حاضراتی اور لفظی پیکروں سے مملو اسلوب سے کام نہیں لیا۔ دراصل بیانیہ کی حقیقت پسندانہ بنیاد ہی کمزور ہو تو لفظ کے ذریعۂ شئے کی شبیہت کو گرفت میں لے کر اُسے لفظی پیکر میں بدلنا لگ بھگ ناممکن ہو جاتا ہے۔ وہ جسے

حقیقت پسندانہ اسلوب پر قدرت نہیں یعنی وہ جو اشیاء کو بیان نہیں کر سکتا وہ شے کو علامت میں بھی نہیں بدل سکتا"۔[۱۲]

وارث علوی جدید افسانے کے خلاف نہیں وہ افسانے میں جدیدیت کا استقبال کرتے ہیں۔ لیکن اس زمانے میں جدیدیت کے نام پر جو بہت سارے افسانہ نگار الٹی سیدھی چیزیں لکھ رہے تھے، ان پر انہوں نے اعتراض کیا۔ انور سجاد، بلراج مینرا اور اس قبیل کے دوسرے افسانہ نگار جدید افسانے کے نام پر افسانوں میں شاعرانہ پن، جذباتیت اور تکنیک کے الٹے سیدھے تجربات کو راہ دے رہے تھے۔ اس کے خلاف وارث علوی کے یہاں شدید ردعمل کا اظہار ملتا ہے۔ وارث علوی انھیں تکنیک کے تجربہ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ بے شک انور سجاد کے یہاں علامتوں اور اساطیر کا تخلیقی استعمال ہوا ہے۔ لیکن ان کے یہاں بھی تکنیک کے ساتھ الٹے سیدھے تجربات نے اُن کے افسانوں میں طباع اختراعات کو ابھرنے نہیں دیا۔

وارث علوی بنیادی طور پر روایتی افسانہ اور ناول کے مداح رہے بھی ہیں اور ان میں تجربات اور تبدیلیوں کے خواہاں بھی رہے ہیں لیکن جس طرح کے تجربات اور تجاوزات جدید اردو افسانے میں انگریزی کے تتبع میں کیے جا رہے تھے اور جس طرح یہ تبدیلیاں روایتی افسانے کا سر قلم کر رہی تھیں، ان سے ایک روایت ہاتھ سے نکل رہی تھی اور دوسرا یہ کہ کہانی سے اس کا بنیادی جوہر Essence بھی ختم ہو رہا تھا۔ اِن تبدیلیوں نے وارث علوی کو بہت بھڑکایا جس کی وجہ سے وہ شمشیر بہ دست جدید افسانے کے نام پر رطب ویابس کے خلاف ہو گئے۔ نئے افسانوں میں چونکہ ترسیل وابلاغ کے راستے بھی محدود ہو رہے تھے اور قاری کا رول ایک طرح سے سمیٹا جا رہا تھا اس لئے وارث علوی نے افسانے سے متعلق اپنی تحریروں میں بڑی بے باکی سے روایتی افسانے کا بچاؤ کرنے کی کوشش کی ہے۔ چونکہ مغرب میں جدید افسانے نے جس طرح روایتی افسانے کا سر قلم کیا تھا، اس کے بعد روایتی افسانے کو بنیاد بنا کر جدید افسانے پر نتیجہ خیز بحث کے امکانات ختم ہو گئے تھے۔ جیمس جائس اور ارنسٹ ہیمنگوے تک کا فن پھر بھی روایتی قدریں لیے ہوئے تھا لیکن

علامت اور اساطیر سے بھی گزر کر مغرب کا جدید افسانہ زبان، اسلوب اور تکنیک کے جن حیرت ناک تجربات سے گزر رہا تھا، اس نے وارث علوی کو بوکھلا دیا۔ جدید افسانے کا اُن کا مطالعہ علامت پسندی اور اسطور سازی تک محدود رہا جبکہ فرانس، جرمنی اور انگلینڈ میں نئی نسل کے وہ افسانہ نگار پیدا ہو چکے تھے جو اپنے مشکل ترین اور مبہم ترین افسانوں کے متعلق بھی گفتگو کرنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ افسانہ جو ہے سُو ہے۔ آپ کے اسے قبول کرنے یا رَد کرنے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس طرح جدید افسانے کی تفہیم اور اس میں Communication کے مسائل پر بحث سے مکمل گریز کرنی والی نسل پیدا ہو چکی تھی۔ اس نسل کو دیکھ کر وارث علوی بھی حیران ہوئے اور انھوں نے جدید افسانے پر اپنی گفتگو میں بعض بڑے چیلنجنگ Challaging نکات پر گفتگو کی۔ انھیں یہ احساس ہے کہ ان کی یہ گفتگو بھی نئی نسل کے سامنے پامال ہے۔ کیونکہ اب وہ نسل پیدا ہو چکی تھا جو ہر نوع کی تنقید کو فضولیات سمجھتی تھی اور اپنی اس بات پر اڑی ہوئی تھی کہ نیا افسانہ جو کچھ بھی ہے اسے قبول کیجیے یا رد کیجیے، افسانہ نگار کو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جبکہ وارث علوی کی نسل کے نقادوں کی کوشش یہ تھی کہ جدید افسانے سے آ کہانی پن، ابہام، اشکال کو دُور کیا جائے اور علامتوں اور اساطیر کا بلکہ نئی لسانی تشکیلات کا جائزہ یعنی کسی حد تک فہم و فراست کی گرفت میں آنے والے استعمال کو روا رکھا جائے اور اِن بنیادوں پر جدید افسانے کی تنقید کو راہ دی جائے۔

جدید افسانے پر وارث علوی کی تنقید کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے اور ان کی اس کتاب (جدید افسانہ اور اس کے مسائل) میں جو مباحث اٹھائے گئے ہیں۔ ان کو اس پس منظر میں سمجھنا چاہیے کہ نقاد کا افسانہ نگار سے رابطہ ابھی ختم نہیں ہوا تھا۔ نقاد جدید افسانے کی تنقید میں کوتاہیوں کو اس مقصد کے تحت بیان کرتا ہے کہ افسانے میں اظہار کے زیادہ سے زیادہ ترسیلی رویے راہ پاسکیں اور افسانے کی تفہیم میں بہت زیادہ پیچیدگیاں پیدا نہ ہوں۔

ایک سچے، کھرے اور غیر جانبدار نقاد کی حیثیت سے وارث علوی کی تحریریں کسی بھی طرح کی مصلحت پسندی، گروہ بندی، ادبی سیاست اور مفاد پرستی سے بالاتر ہوتی ہیں۔ بلکہ بقول یگانہ چنگیزی ہمیشہ

وہی بات آئی زبان پر جو نظر پہ چڑھ کے کھری رہی

انہیں اس کی فکر قطعی نہیں ہوتی کہ ان کی تحریروں سے کون خوش ہوتا ہے اور کون ناراض۔ وارث علوی کی شناخت میں اس بے نیازی اور جرأت مندی کا بڑا حصہ ہے۔ انھوں نے کسی بھی ادبی گروہ کی حلقہ بندی نہیں کی اور نہ ہی کوئی اپنا گروہ بنایا۔ وہ تن تنہا آئے اور زندگی بھر تنِ تنہا رہے۔ یہ جرأت مندی وارث علوی کے یہاں شروع سے لے کر آخر تک قائم رہی۔ اُردو میں شمس الرحمٰن فاروقی کا شمار صفِ اول کے ناقدین میں ہوتا ہے۔ شاعری کی تنقید خصوصاً تفہیم غالب، شعر غیر شعر اور نثر اور شعر شور انگیز جیسے کارناموں کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ وارث علوی بھی فاروقی کی نکتہ سنجی اور سخن شناسی کا اعتراف کرتے ہیں لیکن وارث علوی نے افسانوی تنقید کے معاملے میں فاروقی کی تحریروں کو تفہیم کی ناکامی کا المیہ بلکہ حماقت قرار دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے جدیدیت کے عروج کے زمانے میں افسانے کے حوالے سے ''افسانہ کی حمایت میں'' نام کی کتاب لکھی۔ فاروقی اور جدیدیت کے حامیوں نے اس کتاب کو غیر معمولی اہمیت دی تھی اور اسے افسانہ کی بائبل تک قرار دیا تھا۔ لیکن وارث علوی نے اس کتاب کو ''افسانہ کی تنقید کا المیہ'' قرار دیتے ہوئے اس کی خامیوں کی دلائل کے ساتھ نشاندہی کی مثلاً:

> ''زیرِ تبصرہ کتاب (افسانہ کی حمایت میں) میں فکشن پر فاروقی کے دو مضامین ہیں۔ ''افسانہ کی حمایت میں'' جو دو حصوں میں ہے۔ اور ان کا سب سے اذیت بخش مضمون ہے۔ اس مضمون کو میں نے جتنی بار پڑھا ہے ایک عجیب بیقراریت، بے چینی اور بے چارگی محسوس کی۔ وجہ یہ ہے کہ...... فاروقی افسانہ کو ایک تھرڈ کلاس صنفِ سخن ثابت کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کے لئے وہ اپنی پوری منطق، تمام مناظرانہ طاقت اور قوت کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی لئے پورے مضمون میں قانونی موشگافیوں اور مناظرانہ بحث کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ دوسرے حصے میں تو مضمون رہا ہی نہیں بلکہ باقاعدہ نقاد اور افسانہ نگار

کے بیچ مناظرہ بن گیا ہے۔ تقریری مقابلہ میں جس طرح مقرر کی کوشش ہوتی ہے کہ فریق مخالف کے ہر نکتہ کو کسی نہ کسی طرح رد کیا جائے اور اپنے حق میں زیادہ سے زیادہ Points اسکور کئے جائیں۔ اسی طرح فاروقی نے ہر اس نکتہ کو توڑنے کی کوشش کی ہے جو افسانہ کے حق میں پیش کیا جائے''۔[۵]

اس کتاب کے شائع ہوتے ہی بطور نقاد کے وارث علوی کی شخصیت، ان کی جرأت مندی ان کی نقطہ رسی اور بزلہ سنجی اور ان کے بڑے سے بڑے نقاد کو Debunk کرنے کے طریقۂ کار کا اعتراف چاروں طرف ہونے لگا۔ اس کے بعد لوگوں کے حوصلے کھل گئے اور فاروقی کی کتاب ''افسانے کی حمایت میں'' کی حمایت میں نہیں لیکن وارث علوی کی کتاب ''فکشن کی تنقید کا المیہ'' کی حمایت میں بہت سی آوازیں سنی جانے لگیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانہ کے بارے میں جو فتوے دیئے ہیں انھیں وارث علوی نے نہ صرف یہ کہ ایک ایک کر کے رد کیا ہے بلکہ جب وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی کی افسانوی تنقید کی خامیوں اور کمیوں کی نشاندہی کرتے ہیں تو بالواسطہ طور پر وارث علوی یہ بھی بتاتے ہیں کہ افسانے کی تنقید ہو یا تعبیر یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ ادب جن تجربات سے عبارت ہے وہ فلسفہ اور سائنس کے حقائق کے برعکس احساس اور تخیل کی دھندلی، موہوم اور پُر اسرار فضاؤں پر پروان چڑھتے ہیں۔ کسی سائنسی بیان کی تصدیق تجربہ گاہ میں ممکن ہے جب کہ ادب کے پاس کوئی ایسی تجربہ گاہ نہیں ہوتی کیوں کہ ادبی حقائق مظاہرِ فطرت کی مانند معروض میں اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے بلکہ ہر نظم اور ہر افسانہ قاری کے لئے ایک علاحدہ اہمیت اور معنویت رکھتا ہے۔ وارث علوی نے شمس الرحمٰن فاروقی کی ہی طرح اُردو کے صفِ اول کے نقاد گوپی چند نارنگ کی تنقید نگاری کی خامیوں کی بھی نشاندہی کی ہے۔

''نارنگ اور فاروقی اُردو تنقید کے وہ جڑواں بچے ہیں کہ جُڑے ہوئے ہوں تو لگاؤ ہے الگ ہو جائیں تو ''لاگ'' ہے۔ لیکن رشتہ برقرار ہے۔ چنانچہ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ دونوں زبان اور اسلوبیات کے تھنوں

پر پلے۔ جدیدیت کے عہد میں جواں ہوئے دونوں کو ایک دوسرے کے ساتھ ''عظمت'' کا ''ہوکا'' ہوا۔ ذہن، علم اور شخصیت کے اعتبار سے دونوں میں یگانگت اتنی ہے کہ ان کی چشمک اُردو ادب کی تاریخ کا سب سے زیادہ بے کیف، بے لطف اور بیزار کن معرکہ بن گئی ہے۔ ہماری حالت اس صاحب خانہ کی ہوگئی ہے۔[6]

اس طنزیہ بیان کے باوجود وارث علوی نے پوری ایمانداری اور غیر جانبداری کا مظاہرہ کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ کی تنقید نگاری کے امتیازات کو کھلے دل سے سراہا بھی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے فکشن کی تنقید کم ہی لکھی ہے لیکن فکشن کے حوالے سے نارنگ کے چند ایک مضامین بھی شمس الرحمٰن فاروقی اور کئی دوسرے ناقدین کی افسانوی تنقید پر بھاری ہیں۔ وارث علوی نے گوپی چند نارنگ کی افسانوی تنقید کے عمدہ نمونوں ''بیدی کے فن کی استعاراتی جڑیں''، ''انتظار حسین کا فن متحرک ذہن کا سیال سفر اور ''اُردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ'' وغیرہ کے بارے میں بھی اپنے مضامین میں اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا ہے اور بتایا ہے کہ فکشن کی تنقید کے حوالے سے گوپی چند نارنگ کے امتیازات کیا ہیں۔

دراصل وارث علوی نے اُردو کے مذکورہ بالا دونوں بڑے ناقدین کی افسانوی تنقید کی خوبیوں کا اعتراف کیا ہے لیکن ان کی کمزرویوں اور خامیوں کی بھی گرفت کی ہے۔

وارث علوی نے ایک طرف کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید افسانہ کی شعریات کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے دوسری جانب کلاسکیت، ترقی پسندی اور جدیدیت سے وابستہ نمائندہ افسانہ نگاروں کی افسانہ نگاری کا فرداً فرداً تنقیدی جائزہ بھی پیش کیا ہے اس ضمن میں وارث علوی نے جن افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں اور ان کی تخلیقات کا انتخاب کیا ہے وہ وارث علوی کے حسنِ انتخاب کا ثبوت ہے۔ انہوں نے خاص طور پر درج ذیل فکشن نگاروں کو اپنی افسانوی تنقید کے دائرے میں سمیٹا ہے۔

| | |
|---|---|
| ۱۔ سعادت حسن منٹو | ۲۔ راجندر سنگھ بیدی |
| ۳۔ کرشن چندر | ۴۔ عصمت چغتائی |

| | |
|---|---|
| ۵۔خواجہ احمد عباس | ۶۔قرۃ العین حیدر |
| ۷۔عزیز احمد | ۸۔قاضی عبدالستار |
| ۹۔جمیلہ ہاشمی | ۱۰۔غیاث احمد گدی |
| ۱۱۔اقبال مجید | ۱۲۔ضمیرالدین احمد |
| ۱۳۔اوپندر ناتھ اشک | ۱۴۔لالی چودھری |
| ۱۵۔خالد جاوید | ۱۶۔ رام لعل |
| ۱۷۔ترنم ریاض | ۱۸۔بلونت سنگھ |
| ۱۹۔شیر شاہ سید | ۲۰۔فہمیدہ ریاض |
| ۲۱۔شفق | ۲۲۔بلراج مین را |
| ۲۳۔انور سجاد | ۲۴۔سریندر پرکاش |

وارث علوی کی ایسی تمام تنقیدی تحریروں میں ان کے مخصوص اسلوب اور لب و لہجے کی دلکشی تو ہے ہی ساتھ ہی تخلیقی، علمی اور نظری تنقید کے بھی اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ وارث علوی نے اپنی تحریروں میں افسانہ اور ناول کے عالمی منظرنامے کو ذہن میں رکھتے ہوئے فن اور فنکار شناسی کی بڑی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں۔

وارث علوی کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ اُنھوں نے اکثر و بیشتر ان فکشن نگاروں پر بھی مضامین لکھے ہیں جو گرچہ ایک عرصے سے ناول اور افسانے لکھتے رہے ہیں لیکن اُردو کے مستند ناقدین نے اُنھیں نظر انداز ہی کیا۔ ایسے فکشن نگاروں میں خاص طور پر غیاث احمد گدی اور اقبال مجید کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ ان دونوں فکشن نگاروں نے اپنی افسانوی تحریروں کے ذریعے یقینی طور پر اُردو فکشن کے امکانات روشن کئے ہیں۔ وارث علوی نے ان کے فن کا تنقیدی جائزہ پیش کر کے اُردو کی افسانوی تنقید کے دامن پر لگے گروہ بندی اور جانبداری کے داغوں کو دھونے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے نسبتاً نئے لیکن غیر معمولی صلاحیتوں کے حامل افسانہ نگاروں کو نظر انداز کرنے کا الزام اُردو کے ناقدین پر عائد کیا ہے

اور بجا طور پر کیا ہے کہ اُردو کے نام نہاد بڑے ناقدین نے ان افسانہ نگاروں پر اگر نہیں لکھا تو اس کی سب سے بڑی وجہ ان کی مصلحت پسندی ہے اُنھیں خوف ہے کہ اگر اُنھوں نے ان پر لکھا تو ان کے حاشیہ بردار افسانہ نگار ناراض ہو جائینگے۔ اُردو کے ناقدین کی اس مصلحت پسندی پر وارث علوی نے شدید نکتہ چینی کی ہے اور اسے اُردو تنقید کی بدنصیبی قرار دیا ہے۔ وارث علوی یہ بھی مانتے ہیں کہ اگر نئے فکشن نگاروں پر توجہ نہیں دی گئی ان کی صلاحیتوں اور ان کے کارناموں کو نہیں سراہا گیا تو اُردو میں فکشن نگاری کے تخلیقی سوتے خشک ہو جائیں گے۔

افسانوی تنقید کے حوالے سے وارث علوی کی فتوحات کو چند صفحات میں سمیٹا نہیں جا سکتا۔ پھر بھی گزشتہ صفحات پر پیش کی گئی تفصیل کی روشنی میں وارث علوی کی افسانوی تنقید کے چند ایک بنیادی امتیازات کی نشاندہی موٹے طور پر اس طرح کی جا سکتی ہے۔

۱۔ عالمی افسانوی ادب کے معیار اور مسائل، فنی و جمالیاتی اقدار اور شرائط، حدود اور امکانات کو نظر میں رکھ کر وارث علوی نے اُردو میں افسانہ اور ناول کی روایت، رفتار اور معیار کا تجزیہ [illegible] بصیرت مندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ اپنی مثال آپ ہے۔ وارث علوی کی افسانوی تنقید میں عالمی سطح کے افسانوں اور ناولوں کے گہرے مطالعے کا نمائندہ ایک غیر معمولی تجزیاتی شعور ملتا ہے۔ فکشن کی تنقید کے چند نمونے گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور وہاب اشرف، شمیم حنفی وغیرہ نے بھی پیش کئے ہیں۔ لیکن ان ناقدین کی تحریروں میں یا تو غیر ضروری جانب داری اور مدلل مداحی ہے۔ یا پھر تعصبات پر مبنی مفروضات کا بیان جبکہ وارث علوی کی افسانوی تنقید کا عمومی امتیاز ہی یہ ہے کہ وہ نہ تو جانب داری سے کام لیتے ہیں اور نہ ہی بہت زیادہ Idealism کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

۲۔ وارث علوی کی افسانوی تنقید اُردو میں افسانہ اور ناول کی تخلیق اور تنقید دونوں کے لئے ایک مثالی ''نصاب'' اور ''ترتیبی مواد'' کا حکم رکھتی ہے۔ وارث علوی نے اپنی تحریروں میں جس طرح افسانہ اور ناول کے منصب، مزاج اور معیار کی باریکیوں کی مدلل نشاندہی کی ہے اس سے نئے فکشن نگاروں کو معیاری فکشن کی تخلیق کے لئے صحیح اور تعمیری رہنمائی مِل سکتی ہے۔

۳۔ اُردو افسانہ اور ناول، لسانی، موضوعاتی اور ہیئتی اعتبار سے اجتہاد اور تجزیہ کے مختلف مرحلوں سے گذر چکے ہیں۔ افسانہ اور ناول کے اجزائے ترکیبی کے برتاؤ میں بھی نمایاں تبدیلی آئی ہے۔ ''علامتی اور تجریدی افسانہ اور ناول سے آگے'' آ کہانی'' اور Meta Fiction کے عنوان سے افسانہ اور ناول کی ساخت ٹھوس کی بجائے سیال ہو رہی ہے۔ افسانہ اور ناول کی صنفی حدیں، سوانح عمری، سفرنامہ وغیرہ سے ملنے لگی ہیں لیکن وارث علوی افسانہ اور ناول کی صنفی شناخت کو برقرار رکھتے ہوئے عمدہ اور معیاری افسانہ اور ناول لکھے جانے پر یقین رکھتے ہیں اسی لئے وہ افسانہ اور ناول کے عناصر خمسہ پلاٹ، کہانی، کردار، واقعہ اور زبان کے فنی و جمالیاتی برتاؤ پر اصرار کرتے ہیں اور ان میں سے کسی ایک عنصر کی بھی غیر موجودگی کو افسانہ اور ناول کی کمزوری قرار دیتے ہیں۔ وارث علوی نے جدیدیت کے حامی بعض تخلیق کاروں اور تنقید نگاروں کے اس خیال کو رد کیا ہے کہ ''افسانہ کے لئے کہانی اور پلاٹ ضروری نہیں ہیں۔ دراصل جدیدیت کے رجحان کے تحت اُردو افسانہ راستہ بھول گیا تھا۔ وارث علوی نے اسے پھر پٹری پر لانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔''

۴۔ وارث علوی نے نہ صرف افسانہ کے تخلیقی سرمایہ کا تعمیری انداز میں تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے بلکہ فکشن کے تنقیدی سرمایہ پر بھی بے لاگ تبصرہ کیا ہے۔ اس ضمن میں وارث علوی نے اپنی فطرت کے مطابق، ذاتی مراسم اور تعلقات سے اوپر اُٹھ کر فکشن کی تنقید کا تجزیہ کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ کی افسانوی تنقید کا تجزیہ گرچہ ایک حد تک جارحانہ ہے لیکن جس عالمانہ انداز میں وارث علوی نے فکشن سے متعلق نارنگ اور فاروقی کے غلط مفروضات اور تعصّبات کو رد کیا ہے اس سے فکشن کی تنقید کو ایک نئی تعمیری سمت اختیار کرنے میں کافی مدد ملی ہے۔

۵۔ فکشن یا فکشن نگار پر لکھتے ہوئے اُنھوں نے ہمیشہ، کلاسیکی، ترقی پسند، جدید اور مابعد جدید فکشن کے فنی و جمالیاتی اور نظریاتی و فلسفیانہ بنیادوں کو پیش نظر رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مضامین میں اُردو فکشن کی روایات، رجحانات اور اجتہادات کے ساتھ فکشن کے عالمی معیار اور نمونوں کی خوبیوں اور خامیوں کے حوالے بھی لازمی طور پر آتے ہیں۔

# حواشی

۱۔ وارث علوی: بورژوا ژی بورژوا ژی (دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۹ء) ص: ۱۳
۲۔ وارث علوی: بورژوا ژی بورژوا ژی (دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۹ء) ص: ۹
۳۔ وارث علوی: بورژوا ژی بورژوا ژی (دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۹۹ء) ص: ۱۹
۴۔ وارث علوی۔ ادب کا غیر اہم آدمی (ناشر۔ موروڈن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۲۰۰۱ء)، ص: ۴۲
۵۔ وارث علوی۔ ادب کا غیر اہم آدمی (ناشر۔ موروڈن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۲۰۰۱ء)، ص: ۴۲
۶۔ وارث علوی: لکھتے رقعہ لکھے گئے دفتر، (ناشر۔ دہلی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۱ء) ص: ۱۲۹

...........☆☆☆............

☆..... فیضان احمد ملک

# محمد حسن عسکری کی تنقیدی فکر

اُردو ادب کی تاریخ میں محمد حسن عسکری ایک ایسے قد آور ناقد کی حیثیت رکھتے ہیں جنہوں نے اپنی ادبی اور علمی تحریروں کے ذریعے نہ صرف ادب کی مختلف اصناف کے سرمائے میں گراں قدر اضافے کئے بلکہ اپنی تنقید کے ذریعے اُردو ادب کو عالمی ادب اور اس کی عہد آفریں تحریکوں سے روشناس بھی کروایا۔

محمد حسن عسکری نے بھرپور علمی اور ادبی زندگی گزاری اور کئی حیثیتوں سے اُردو ادب کی آبیاری میں حصہ لیا۔ اُن کی ابتدائی تحریروں سے اس بات کا تاثر ملتا ہے کہ اُنہیں انگریزی اور فرانسیسی ادب سے غیر معمولی لگاؤ تھا چنانچہ انہوں نے فرانسیسی علامت پسندوں کو عقیدت اور جوش و جذبے کے ساتھ موضوعِ بحث بنایا۔ یہ اُن کے ذہنی اور فکری سفر کا وہ دور ہے جس میں نقدِ ادب، فرانس کی ادبی تحریکوں اور نمایاں رجحانات سے اثر پذیری کے ساتھ ساتھ ایک ایسی فکری رو بھی چل رہی تھی جس سے ان کے مذہبی اور مابعد طبیعاتی بیانات کی نشاندہی ہوئی ہے چنانچہ اپنی زندگی کے آخری دور میں ان کے مزاج میں تبدیلی واقع ہوئی جس کے نتیجے میں انہوں نے مشرق اور مذہب میں حد درجہ دلچسپی لینا شروع کی۔ فرانس کے رینے گینوں اور برصغیر پاک و ہند کے بعض علماء بالخصوص مولانا اشرف علی تھانویؒ کے افکار و خیالات سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔

اُردو ادب میں محمد حسن عسکری کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ اُنہوں نے ہمارے لکھنے والوں میں وسیع النظری اور بلند خیالی پیدا کی اور ساتھ ہی اپنی تنقید کے ذریعے

اُردو ادب کو عالمی ادب کی جدید ترین تحریکوں اور نظریات سے متعارف بھی کروایا۔ گذشتہ صدی کے نصف آخر کے ابتدائی سالوں میں محمد حسن عسکری لیوں اسٹراؤس۔ سوسیئر اور فو کو کے تصورات اور نظریات کو موضوعِ بحث بنا رہے تھے جب مغرب میں بھی ان کا ذکر عام نہیں ہوا تھا۔ پروفیسر قاضی افضال حسین اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''چنانچہ اپنے پہلے مجموعے ''انسان اور آدمی'' سے اپنے تیسرے مجموعے ''وقت کی راگنی'' تک ان کا ہر تنقیدی مضمون مطالعۂ ادب کی ایک نئی جہت کھولتا معلوم ہوتا ہے اور خبر کا یہ عالم ہے کہ وہ ۱۹۵۸ء میں Faucault کا حوالہ دے رہے ہیں اور ۱۹۷۰ء میں لیوی اسٹراؤس کے ساختیاتی تصورات سے مدلل بحث کر کے اسے رد کر رہے ہیں۔ فوکو اور لیوی اسٹراؤس وہ لوگ ہیں جنہیں خدا خدا کر کے اکیسویں صدی کے ابتدائی دنوں میں پڑھنا شروع کیا گیا ہے ان کو سمجھنے یا ان کے تصورات سے بحث کرنے کے لئے اب بھی ہمارے نقاد پوری طرح تیار نہیں ہوئے ہیں'' ۔[1]

محمد حسن عسکری نے اپنی تنقید کے ذریعے اردو کی ادبی دنیا میں ایک ایسا تعمیری ماحول پیدا کیا جو اُردو ادب میں صحت مند اور روشن خیال قدروں کی تشکیل اور نشو و نما کے لئے بے حد ساز گار ثابت ہوا۔ میں نے یہ بات پہلے بھی کہی ہے کہ محمد حسن عسکری اردو کے پہلے بڑے نقاد ہیں جنہوں نے اردو دنیا کو مغرب کے جدید ترین ادبی نظریوں سے آشنا کرایا۔ مغربی ادبی روایت ان پر اثر انداز ضرور ہوئی لیکن انہیں مغلوب نہ کر سکی۔ البتہ دوسرے اردو ناقدین کی طرح محمد حسن عسکری بھی مغربی ادب، فلسفہ اور دیگر علوم وفنون سے حد درجہ مستفید ہوئے۔ محمد حسن عسکری کی تنقید میں مغربیت کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے عزیز شاگرد اور ہم عصر نقاد سلیم احمد نے لکھا ہے کہ

''خود عسکری صاحب نے اپنے سفر کا آغاز ایک ایسے وقت ہی کیا تھا جب ہمارا ادب اس کی راہ کی کئی منزلیں طے کر چکا تھا۔ وہ ایک ایسی

ادبی تحریک سے وابستہ تھے جو اُردو میں ایک ایسا ادب پیدا کرنے کے درپے تھی جس کا ہمارے پرانے ادب کی روایت سے کوئی تعلق نہ ہو اور جو ہر طرح مغربی ادب کے نمونے کے مطابق ہو۔ عسکری صاحب نہ صرف اس تحریک میں شامل تھے بلکہ اس کے اماموں میں شمار ہوتے تھے۔ مگر اپنے ابتدائی سفر ہی میں دوسروں سے اتنے آگے تھے کہ ان کے ساتھ کسی دوسرے کا نام نہیں لیا جا سکتا تھا بعد میں تو وہ پیش قدمی کر کے اتنی دور نکل گئے کہ اردو ادب کو ان کے نقش قدم گننے کے سوا کوئی اور چارہ نہیں رہا، اس لئے پیروی مغرب کے بارے میں عسکری صاحب کی رائے کسی ساحل کے تماشائی کی نہیں بلکہ ایک ایسے تیرنے والے کی رائے ہے جو مغرب کی تہہ کا حال سب سے زیادہ جانتا ہے"[۲]

یہ بات اُردو تنقید کے حوالے سے بلا شبہ کہی جا سکتی ہے کہ اُردو میں تنقید کا سرمایہ کئی اعتبار سے مغربی ادب کے نظریوں سے سرشار ہے۔ حالؔی کے مقدمہ شعر و شاعری سے لے کر آج تک اردو تنقید کا سفر مغربی ادب سے مستفید نظر آتا ہے لیکن اس کا ہر گز یہ مطلب نہیں کہ اردو کا جدید ادبی سرمایہ اپنے مشرقی اقداری نظام سے یکسر منحرف ہو گیا ہو۔ آج بھی اُردو شاعری، افسانہ، ناول اور دیگر نثری نگارشات میں اظہار و بیان کی وہ صورتیں سامنے آرہی ہیں جن کے تار و پود، ہمارے مشرقی ادبی روایات میں پیوست ہیں۔ انیسویں صدی کے وسطہ سے خاص طور پر ۱۹۵۷ء کے بعد اُردو ادب میں مغربی ادب کے نظریے بڑی تیزی کے ساتھ اثر انداز ہونے لگے، جس کی وجہ سے اُردو میں ادب کی پرکھ کے لئے مشرقی سے زیادہ مغربی معیاروں کو اپنانے کا رجحان تیزی سے عام ہوا ہے لیکن محمد حسن عسکری ادب کی پرکھ کے لئے ادبی اور فنی محاسن کے ساتھ تہذیبی عوامل کو بھی ذہن میں رکھتے ہیں۔ انہوں نے اُردو ادب میں پیروئ مغرب کے سوال پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"کسی قوم میں ادب کا وجود ہی بتاتا ہے کہ اس قوم میں ادب کی پرکھ

کے کچھ نہ کچھ معیار ضرور موجود ہیں، خواہ یہ اصول اتنے جامع اور ترقی یافتہ نہ ہوں۔ جتنے کسی اور قوم میں ہوں۔ بالکل یہی حال اردو کا بھی ہے۔ غزل کے دور میں بھی ہمارے یہاں بڑا مہذب اور نکھرا ہوا ادبی ذوق اور تنقیدی شعور موجود تھا۔ کمی ہمارے یہاں یہ رہی ہے کہ مغرب کی طرح اس شعور کو عقلی اصطلاحوں میں ڈھالنے اور اصولوں کی شکل دینے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کچھ تو یہ بات بھی ہے کہ مشرقی لوگوں کی افتادِ طبع تجزیہ کو کچھ زیادہ پسند نہیں کرتی۔ لیکن یہ بات کہتے ہوئے ہمیں یاد رکھنا چاہیئے کہ سنسکرت میں ادب اور آرٹ کا بڑا نفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے اور سنسکرت تنقید کی بہت سی باتیں تو آئی۔ اے۔ رچرڈز کے زمانے میں بھی ناکارہ نہیں ہوئیں"۔

محمد حسن عسکری کے عہد کے برعکس آج مغربی تنقید کے نظریات کو اُردو میں کچھ زیادہ اپنایا جا رہا ہے اور اس بات کو سرے سے ہی نظر انداز کیا جا رہا ہے کہ ہماری اپنی مخصوص تہذیبی قدریں ہیں لہٰذا کسی بھی غیر ملکی، بالخصوص مغربی نظریے کو اپناتے ہوئے اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ اسے ہماری تہذیبی قدریں قبول کر پائیں گی یا نہیں۔

محمد حسن عسکری نے اپنے ذہنی اور فکری سفر کی ابتدا مغرب کے ادبی اور فکری رجحانات کے حوالے سے کی تھی۔ خاص طور پر وہ فرانسیسی زبان کے نام نہاد زوال پرست شعراء سے بے حد متاثر تھے۔ محمد حسن عسکری اگر چہ اپنے ذہنی اور فکری سفر کے ہر دور میں مغربی افکار اور خیالات سے دلچسپی لیتے رہے لیکن ان کا سفر کوئی سیدھی لکیر کا سفر نہیں تھا وہ مغرب کی ادبی اور تہذیبی روایات کی اصل کو کھنگالنے کے بعد اپنے ذہنی اور فکری سفر کا رُخ مشرق کی جانب کرتے ہیں۔ مغرب سے مشرق کی طرف اُن کا سفر ردِ مغرب نہیں ہے بلکہ وہ مغرب کے ادبی اور تہذیبی اقدار و روایات کی تفہیم کے حصول کے بعد آگے بڑھتے ہوئے مشرق کی روح میں اُتر جاتے ہیں حالانکہ وہ مغرب کے ادبی اور تہذیبی اقدار و روایات کی اصل سے اپنے ذہن اور فکری سفر کی ابتدائی تحریر سے لگایا جاسکتا ہے۔ جس میں وہ لکھتے ہیں۔

''ہم نے مغربی شعور کو بغیر ناقدانہ نظر ڈالے کلیتاً قبول کر لیا ہے، بلکہ اپنے آپ کو اس کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا ہے......اور مغربی شعور بھی وہ جو انحطاط پذیر ہو، یہ یقیناً روحانی بیچارگی کے مترادف ہے۔ ہم ہر قسم کے تجربے کر رہے ہیں۔ سوائے روحانی تجربے کے، جو سب سے اہم ہے۔ ہم نے بھی زندگی کی عکاسی کی ہے، ہم نے بھی اُردو ادب کی ترقی میں حصہ لیا ہے۔ مگر سرشار، نذیر احمد، سجاد حسین، بلکہ ستم ظریف اور میر باقر داستان گو تک ہم پر یہ فوقیت حاصل ہے کہ وہ ہمارے بہ نسبت اس خالص ہندوستانی عنصر سے زیادہ قریب تھے۔ شعور کی تبدیلی تو خیر لازمی چیز تھی مگر اپنے روح کو شعور کی ایک مخصوص کیفیت کا اسیر کر لینا بھی تو کوئی قابلِ فخر بات نہیں ہے۔ جب ہم نے مغربی شعور کو قبول کیا تو واقعی ہم نے ایک قدم آگے بڑھایا تھا مگر اب یہ شعور خود اپنے ہاتھوں اپنا گلا گھونٹ رہا ہے خود مغرب ایک نئے شعور کے لئے مضطرب ہے۔ مغربی ادب کی حالت دیکھتے ہوئے یہ کہنا بجا ہوگا کہ یہ نیا شعور کوئی فراہم کر سکتا ہے تو چین یا ہندوستان''۔[۲۲]

محمد حسن عسکری کا یہ ماننا ہے کہ اُردو ادب کی اپنی روایت ہے اور تخلیق کاروں اور نقادوں کو چاہیئے کہ وہ اپنی ادبی اور تہذیبی روایت سے اپنا رشتہ استوار کریں۔ محمد حسن عسکری کو اس بات پر کوئی اعتراض نہیں تھا کہ ہمارے شعراء اور ادباء مغرب سے استفادہ کریں لیکن وہ چاہتے تھے کہ ہمارے ادیب اور نقاد اپنی روایت کو ہر گز فراموش نہ کریں۔ یہ نکتہ کافی اہم ہے کیونکہ اس سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ محمد حسن عسکری کن وجوہات کی بنا پر پیروی مغرب کی مخالفت کرتے تھے۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک ایک ادبی روایت کے لئے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ کسی دوسری ادبی روایت کی پیروی کرے۔ کیونکہ ادب کا بہر حال تہذیب سے گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ مغربی ادب، مغربی تہذیب و تمدن اور سائیکی کی عکاسی کرتا ہے اس لئے ہمارے ادیبوں اور نقادوں کے لئے اتباعِ مغرب نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن بھی ہے۔ محمد

حسن عسکری نے لارڈ میکالے کی اس بات کو بالکل مسترد کر دیا۔ جس میں انہوں نے کہا تھا کہ انگریزی تعلیم کا مقصد ہندوستانیوں کو انگریزی طبیعت اور مزاج کا بنانا ہے۔ محمد حسن عسکری سمجھتے تھے کہ مشرقی تہذیب اور مغربی تہذیب میں زمین آسمان کا فرق ہے یہ فاصلہ جو تہذیبوں کے درمیان ہے محض ادب اور زبان میں کچھ تبدیلیاں پیدا کرنے سے طے نہیں کیا جاسکتا۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مقالے ''استعارے کا خوف'' میں حالی اور سرسید پر بھی نکتہ چینی کی۔ کیونکہ ان حضرات نے انگریزی عقلیت پسندی اور نظریۂ افادیت کو اپنا کر ہمارے شعرا اور دوسرے تخلیقی فنکاروں کے لئے ناقابلِ عبور دیوار کھڑی کر دی۔ حالی اور سرسید پر انگریزی کی ہیبت ایسی طاری ہوئی تھی کہ انگریزی ادب سے ابتدائی واقفیت کے بغیر انیسویں صدی کے دو چار چلتے ہوئے خیالات اخذ کر لئے اور اپنے ادب کو ان محدود تصورات میں اس طرح مقید کر لیا کہ آنے والی نسلوں کے ادبی فہم اور ادبی ذوق کو غارت کر گئے۔ سب سے بڑا نقصان یہ پہنچا کہ شعر کی بنیاد جذبات کو بنایا اور شاعری کا سب سے بڑا مقصد اخلاقی اصولوں کی ترویج کو ٹھہرایا۔ ان خیالات کو رواج دے کر ان حضرات نے نہ صرف ہمارے ادب کو نقصان پہنچایا بلکہ ہماری تہذیبی اقدار اور روایات کو بھی نقصان پہنچایا۔ الغرض محمد حسن عسکری نے اس حقیقت کو باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ اپنی روایت کی اصل سے منہ موڑ کر کسی دوسری روایت کو اپنانا صرف ناکامی سے ہمکنار کرا سکتا ہے۔ یہاں ہر اس بات کا ذکر لازمی ولابدی سمجھتا ہوں کہ محمد حسن عسکری اردو کی واحد ایسی قد آور ادبی اور علمی شخصیت ہیں جس نے روایت کی اصل سے ہمیں آشنا کیا۔ میرے خیال میں یہ ان کے ذہنی اور فکری سفر کا عظیم ترین کارنامہ ہے۔ اُردو کے مشہور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی، محمد حسن عسکری کے تصورِ روایت کی اہمیت اور افادیت پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں:

> ''ہم لوگ سمجھ رہے تھے کہ روایت بدلتی رہتی ہے، پرانی ہوتی رہتی ہے، سرور صاحب کے یہاں، احتشام صاحب کے یہاں، سب کے یہاں یہ خیال مل جائے گا کہ روایت ایک پرانی سی چیز ہے جو کبھی پیدا ہوئی ہوگی کسی زمانے میں اسے لوگوں نے اختیار کیا، یا وہ لوگوں پر

اثر انداز ہوئی۔ لیکن زمانہ بدلنے کے ساتھ ساتھ وہ بدلی نہیں، جامد ہو کر رہ گئی...... عام ڈرائے کے خلاف عسکری نے کہا کہ روایت ایک زندہ اور متحرک چیز ہے اور ہمیشہ ادب کے اندر قائم رہتی ہے اور یہ ایک Seamless whole ہے۔ اسے پورا پورا قبول کرنا پڑتا ہے...... روایت تو ایک نامیاتی کل ہے جو کہ ادب کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ چلتی رہتی ہے بے شک، ادب اس پر اثر انداز ہوتا ہے اور بے شک، ادب پر وہ اثر انداز ہوتی ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ آپ اسے منطقوں، یا تاریخی خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں......
پُرانے لوگوں کا تصورِ روایت تھا تو یہی کہ یہ ایک انسانی چیز ہے۔ کل تھی اور آنا نہیں ہے۔ کل یوں تھی اور آج بدل کر یوں ہو گئی۔ کل کچھ چیزیں ہم نے اس میں سے چھوڑ دیں تھیں تو آج کچھ نئی چیزیں اس میں ڈال بھی دیں۔ اس کے برخلاف عسکری کے یہاں یہ تھا کہ روایت Synchronic چیز ہے۔ یہ ہمیشہ قائم رہتی ہے، ہر زمانے میں موجود رہتی ہے"

محمد حسن عسکری نے اپنا تصورِ روایت بنیادی طور پر رینے گینوں ہی سے لیا ہے لیکن اس نے اس تصور کے وہ تمام متعلقہ تصورات جن کے بغیر یہ تصورِ روایت حقیقی معنوں میں روایتی کہلانے کا مستحق نہیں، وہ سب کے سب انہوں نے مشرق کے دانشوروں، صوفیوں اور بعض مفکروں سے ہی لئے ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے خاص طور پر شاہ وہاج الدین، حضرت مجدد الف ثانی، مولانا اشرف علی تھانوی اور ابن عربی جیسے لوگوں کے افکار و خیالات سے استفادہ کیا ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ اردو کے بعض ناقدین نے محمد حسن عسکری کے تصورِ روایت اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے تصورِ روایت سے جوڑنے کی کوشش کی ہے جو صریحاً غلط ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے آخری دور کی تحریروں میں خود اس بات کی وضاحت کی ہے کہ اُن کے تصورِ روایت کا ٹی۔ ایس ایلیٹ کے تصورِ روایت سے کوئی رشتہ

نہیں ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ محمد حسن عسکری کے تصورِ روایت اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے تصورِ روایت میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اس حوالے سے پہلی بات یہی کہی جاسکتی ہے کہ ان دونوں کے درمیان روایتی ادب کی بنیاد کا مسئلہ ہی تفاد نوعیت کا ہے۔ محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ

> ''ایلیٹ کے بارے میں دو باتیں یاد رکھئے، ایک تو وہ رومن کیتھک، یا اس مذہب کو پسند کرتے ہیں۔ دوسرے تاریخی شعور پر بہت زور دیتے ہیں جس کا مطلب وہ یہ بتاتے ہیں کہ آدمی کو زمانیت اور لازمانیت دونوں کا احساس الگ الگ بھی ہو اور بیک وقت بھی۔ ان کے نزدیک ایسے ہی شعور کے ذریعے ادیب روایتی بنتا ہے'' [٦]

درجِ بالا اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تاریخی شعور کو روایتی ادب کی بنیاد قرار دیتا ہے جبکہ محمد حسن عسکری کا یہ کہنا ہے کہ روایتی ادب کی بنیاد مابعد الطبیعاتی تصورِ حقیقت پر ہے۔ اگر ادب اس تصور کی بنیاد پر قائم ہے تو وہ روایتی ہے ورنہ نہیں، چاہے الفاظ اور اسالیب وہی استعمال ہو رہے ہوں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ دراصل روایت سے ایک ایسی چیز مراد لیتے ہیں جس کا چلن کچھ عرصے سے کسی معاشرے میں رہا ہو۔ اُن کا تصورِ روایت بالآخر ایک طرح کی معاشرتی عادت کے مترادف ہو کر رہ جاتا ہے یعنی ایک ایسا فعل جو کسی معاشرے کے لوگ سو دو سال سے کرتے چلے آرہے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ

> ''عادت فطرتِ ثانیہ تو ضرور بن جاتی ہے لیکن جو چیز ثانوی ہو، وہ لازمی نہیں ہوتی۔ اس کی بجائے کوئی اور چیز بھی لائی جاسکتی ہے، ہمیں ایک قسم کے ادب کی عادت تو ضرور پڑ چکی ہے۔ لیکن اگر ہم ایک دن اُٹھ کے زبردستی دوسری قسم کا ادب لکھنا شروع کر دیں تو تھوڑے دن بعد ہمیں نئی عادت پڑ جائے گی اور ہم اسے روایت کہنے لگیں گے''۔

دراصل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک روایت کوئی دائمی اور مستقل چیز نہیں ہے،

بلکہ ایک ایسی چیز ہے جس میں مرورِ ایام کے ساتھ بدلاؤ اور تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے اور یہ کہ روایت میں ہر لمحہ کوئی نہ کوئی اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ مسلسل اصنافوں کے مجموعے کو ہی روایت سمجھتے ہیں جبکہ محمد حسن عسکری نے روایت کا ایک بالکل منفرد تصور پیش کیا ہے۔ ہم محمد حسن عسکری کے تصورِ روایت اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے تصورِ روایت کو مماثل قرار نہیں دے سکتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک روایت کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے کسی تہذیب نے کچھ عرصے سے اختیار کر لیا ہو بلکہ روایت حقیقی معنوں میں ایک ایسی چیز کا نام ہے جو کسی تہذیب کی بنیاد ہوتی ہے اور یہ ہمیشہ ہوتی ہے۔ جسے انہوں نے مرکزی روایت کا نام دیا ہے اور معاشرے کی دوسری تمام روایتیں اس مرکزی روایت سے اخذ و نمو حاصل کرتی ہیں لہٰذا وہ ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوتیں بلکہ ایک دوسرے سے مربوط اور ایک ہی کل (مرکزی روایت) کا حصہ ہوتی ہیں۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روایت نہ عادت کو کہتے ہیں نہ رسم و رواج کو، نہ طور طریقوں کو بلکہ یہ وہ بنیادی چیز ہے جس کا رشتہ ایک ایسے مابعد الطبیعاتی نظام (مرکزی روایت) سے ہوتا ہے جس سے کسی تہذیب کے تمام مظاہر جنم لیتے ہیں۔ مذہب، اخلاق، معاشرت اور علوم و فنون کے سارے اصول و قوانین اس مابعد الطبیعاتی نظام سے اخذ کیے جاتے ہیں اور اسی کے تابع ہوتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے اس مابعد الطبیعاتی نظام کی مفصل تعریف اس طرح کی ہے۔

> ''یہ مابعد الطبیعات ہے کیا؟ چونکہ ادب کا تعلق خدا، کائنات اور انسان کے باہمی رشتے سے ہے اس لئے میں بنیادی روایت کا صرف اتنا ہی حصہ پیش کروں گا، شاہ وہاج الدین نے ''الکیف والرقیم'' کے دیباچے میں پوری بات بڑے اختصار کے ساتھ کہہ دی ہے لکھتے ہیں'' جب آپ وجودِ مطلق کو بلا لحاظ یاد کریں گے تو یہ وجودِ باری ہے اور جب بلحاظ تناسب محسوس کریں گے تو یہ روحانیات ہے۔ جب بلحاظ اغراض دیکھیں گے تو یہ مادیت ہے۔ وجود انسانی سے مراد وجود مطلق ہے۔ روحِ انسانی سے مراد روح ہے جو مجموعہ

انفسی و آفاقی ہے۔ جسم انسانی سے مراد خلاصہ مادیات انفس و آفاق ہے"۔ یہ ہے وہ تصور جو روایت کی جڑ ہے اگر ادب اس تصور کی بنیاد پر قائم ہے تو وہ روایتی ہے ورنہ نہیں، چاہے الفاظ اور اسالیب وہی استعمال ہو رہے ہوں"۔

محمد حسن عسکری نے یوں تو بیشتر مضامین میں اپنے تصورِ روایت کی بار بار وضاحت کی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں ان کے چند مضامین خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ "روایت کیا ہے؟"، "اردو ادب کی روایت کیا ہے؟"، "اردو ادب کی روایت، چند تصریحات" ایسے مضامین ہیں جن میں خالص روایت کے موضوع کو ہی دائرہ بحث میں لایا گیا ہے۔ ان مضامین میں محمد حسن عسکری نے روایت کے مشرقی اور مغربی تصور کا ایک دوسرے سے موازنہ کرتے ہوئے ہمیں روایت کے صحیح مفہوم سے روشناس کرانے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ انہوں نے روایت کے مشرقی اور مغربی تصور کے بارے میں لکھا ہے:

"مشرق کی حد تک تو مسئلہ بالکل واضح ہے۔ مسلمان ہوں یا ہندو یا بدھ سب کا اتفاق دو چیزوں پر تو ہے ہی۔ پہلی بات یہ ہے کہ معاشرتی روایت، ادبی روایت، دینی روایت یہ الگ الگ چیزیں نہیں بلکہ ایک بڑی اور واحد روایت ہے جو سب کی بنیاد ہے اور باقی چھوٹی روایتیں اسی کا حصہ ہیں اور اسی سے نکلی ہیں۔ اصطلاح کے مطابق اس بنیادی روایت کا نام "دین" ہے۔ ثانوی روایتوں میں شامل ہونے کے لئے اس بنیادی روایت میں شامل ہونا لازمی ہے، دوسری بات یہ ہے کہ بنیادی روایت نکلتی ہے کسی آسمانی یا مقدس کتاب سے۔ پھر اس کی وضاحت کرتے ہیں اس روایت کے مستند نمائندے اور صرف انہیں نمائندوں کا قول استناد کے قابل ہوتا ہے، پھر ایک تیسری بات ہے جو ہر زبان میں خود لفظ "روایت" کے مفہوم کا لازمی جز ہے یعنی روایت وہ چیز ہے جو ایک آدمی سے دوسرے آدمی تک پہنچائی جائے"۔ 9

درجِ بالا اقتباس کے ساتھ ہی محمد حسن عسکری نے مغرب کے تصورِ روایت پر بھی تفصیل کے ساتھ اس طرح روشنی ڈالی ہے۔

''لیکن مغرب میں ہر چیز الٹی ہو گئی ہے۔ اول تو وہاں مرکزی اور بنیادی روایت کا تصور ہی تقریباً غائب ہو گیا ہے۔ لوگ معاشرتی روایت، ادبی روایت، یہاں تک کہ کھیلوں کی روایت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا یہ سب الگ الگ چیزیں ہیں اور اپنے اپنے دائرے میں عمل کرتی ہیں۔ لیکن اگر کسی کو مرکزی روایت کی ضرورت کا خیال آیا بھی تو بھی وہ معاشرتی روایت کو یہ حیثیت دیتا ہے اور دینی روایت کو معاشرتی روایت کا نام مغربی لوگوں نے کلچر رکھا ہے۔ لیکن اگر ہم کسی معاشرت کے دائرے میں روایت کا وجود مان لیں تو ایسی روایت کا انحصار کسی آسمانی کتاب پر ہونا ضروری نہیں۔ اس دائرے میں تو روایت کے معنی رسم اور رواج ہی کے ہو سکتے ہیں۔ رواج بدلتی رہنے والی چیز ہے۔ اس لئے اول تو یہاں کیا ضروری ہے کہ کسی خاص قسم کی رسم کو زندہ رکھا جائے''۔[11]

محمد حسن عسکری کے مضمون اردو کی ادبی روایت کیا ہے؟'' سے مذکورہ بالا اقتباسات کو درج کرنے کی ضرورت اس لئے محسوس ہوئی کہ محمد حسن عسکری نے ان اقتباسات میں اپنے تصورِ روایت کا نچوڑ پیش کیا ہے جس کی بدولت اُن کے تصورِ روایت کی افہام و تفہیم بآسانی کی جاسکتی ہے۔

محمد عسکری کا تصورِ روایت ایک طویل مدت تک ادبی حلقوں میں سوچ بچار کا موضوع بنا رہا اور اس کے ردِعمل میں بہت کچھ لے دے دی بھی ہوئی۔ محمد حسن عسکری نے دراصل اپنے تصورِ روایت کے ذریعے اس حقیقت کو باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ ہم نے جو دانستہ یا نادانستہ طور پر اپنی عظیم ادبی اور تہذیبی میراث سے ترک تعلق کر کے مغرب کی اندھی تقلید کی ہے یہ امر ہمارے لئے حد درجہ نقصان دہ ثابت ہوگا۔ محمد حسن عسکری نے یہ

سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ ہماری اپنی ادبی اور تہذیبی میراث مغرب کی جدید سائنسی تہذیب کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ انہوں نے نہ صرف اپنی ادبی اور علمی تحریروں کے ذریعے ہمیں مغربی تہذیب کی اصل سے روشناس کرایا بلکہ اس حقیقت کا عملی اکتشاف کیا کہ مغرب کی اندھی تقلید کے ذریعے ہم کبھی بھی حقیقی ترقی سے ہمکنار نہیں ہو سکتے ہیں۔ مغرب کی روح میں ان کی اور اس کی فکر کو کھنگالنے کے بعد محمد حسن عسکری اس حقیقت کو پا چکے تھے کہ مغربی تہذیب اور معاشرہ نشاۃ الثانیہ کے بعد اپنی مابعد الطبیعات سے ہٹ چکا ہے جس کی وجہ سے مغرب میں زندگی کا ہر شعبہ بری طرح متاثر ہوا چنانچہ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کے بعد جو ایک کے ایک نظریہ آتا رہا اور تھوڑے ہی عرصے کے بعد اپنا اثر کھوتا رہا۔ اس کی بنیادی وجہ دراصل مغربی معاشرے کی مابعد الطبیعات سے اعراض ہے۔ محمد حسن عسکری نے سرسید، حالی اور شبلی کی نئی جدیدیت پر دوٹوک الفاظ میں مخالفت بھی کی۔ اسی وجہ سے کہ ان لوگوں نے مغربی فکر اور شعور کو بے سوچے سمجھے اپنایا اور اس بات کو مدنظر نہیں رکھا کہ یہ ہماری تہذیبی اقدار وروایات کے لئے کتنا نقصان دہ ثابت ہوگا اور یہ ہمارے بے حقیقی ترقی کے حصول میں کتنی بڑی رکاوٹ ثابت ہوگی۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک سرسید، حالی اور شبلی کی نئی جدیدیت کا رشتہ بھی دراصل مغرب کی ان فکری گمراہیوں سے جڑا ہوا ہے جو یورپ میں مابعد الطبیعات سے انکار وانحراف کی وجہ سے پیدا ہو سکیں۔

## حواشی

۱۔ اردو تنقید کے مرکزی حوالے از پروفیسر قاضی افضال حسین، مجلہ بازیافت، ص ۳۵۵، شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی سرینگر کشمیر ۲۰۰۷ء۔

۲۔ محمد حسن عسکری (آدمی یا انسان) از سلیم احمد، مشمولہ محمد حسن عسکری، ایک عہد آفریں نقاد، مرتبہ اشتیاق احمد، ص ۱۴۲ ناشر۔ بیت الحکمت لاہور۔ ۲۰۰۵ء

۳۔ ہندوستانی ادب کی پرکھ از محمد حسن عسکری، جھلکیاں (حصہ اول) ص ۲۷۳، مکتبہ الرروایت، لاہور مرتبہ: سہیل عمر، نعمانہ عمر۔

۴۔ جزیرے کا ''اختتامیہ'' از محمد حسن عسکری، مشمولہ مشرق کی بازیافت، ص ۲۹۶۔۲۹۵، مرتب ابوالکلام قاسمی۔ ناشر: نئی نسلیں پبلیکیشنز، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ ۱۹۸۲ء

۵ ''محمد حسن عسکری۔کل اور آج: ایک گفتگو'' از شمس الرحمٰن فاروقی مشمولہ شب خون۔ اکتوبر ۲۰۰۲ء، جلد ۳۷، شمارہ ۲۶۱ ناشر: شب خون کتاب گھر الہ آباد، یو پی۔

۶ ''روایت کیا ہے؟'' از محمد حسن عسکری، وقت کی راگنی، ص ۱۰۵ بار اول: ۱۹۷۹ء۔ مکتبہ محراب لاہور۔

۷ مشرق اور مغرب کی آویزش (اردو ادب میں) از محمد حسن عسکری، وقت کی راگنی، ص ۹۔ بار اول: ۱۹۷۹ء، مکتبہ محراب لاہور۔

۸ ''روایت کیا ہے؟'' از محمد حسن عسکری، وقت کی راگنی، ص ۱۰۹۔ بار اول: ۱۹۷۹ء، مکتبہ محراب لاہور۔

۹ ''اردو کی ادبی روایت کیا ہے؟'' از محمد حسن عسکری، وقت کی رگنی، ص ۱۱۴۔۱۱۳، بار اول: ۱۹۷۹ء، مکتبہ محراب لاہور۔

۱۰ ''اردو کی ادبی روایت کیا ہے؟'' از محمد حسن عسکری، وقت کی راگنی، ص ۱۱۴، بار اول: ۱۹۷۹ء مکتبہ محراب لاہور۔

............☆☆☆............

# ریاست میں اُردو تنقید

## (مذاکرہ)

ریاست میں اُردو تنقید کی صورتحال کے حوالے سے ادارے نے ایک مذاکرہ ترتیب دیا ہے، جس میں موضوع پر گہری نظر رکھنے والے سربرآوردہ ادیبوں اور قلمکاروں کو درج ذیل سوالنامہ ارسال کیا گیا اور ان سے تحریری رائے طلب کی گئی جو کہ نذرِ قارئین ہے۔

سوال نمبر۱:۔ ریاست میں اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال کیا ہے؟

سوال نمبر۲:۔ ریاست میں اردو تنقید کیوں نہیں پنپ رہی ہے؟

سوال نمبر۳:۔ کیا ریاست میں تخلیق ہونے والا ادب تنقیدی معیار پر کھرا اترتا ہے؟

سوال نمبر۴:۔ کیا ریاستی نقاد قومی سطح پر اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں؟

سوال نمبر۵:۔ ریاست میں اُردو تنقید کا مستقبل کیا ہے؟

## شرکاء

محمد یوسف ٹینگ، پروفیسر ظہور الدین، غلام نبی خیال، نور شاہ، پروفیسر قدوس جاوید، عبدالغنی شیخ، دیپک بدکی، ڈاکٹر نذیر آزاد، منشور بانہالی، بلراج بخشی، ڈاکٹر اشرف آثاری، ڈاکٹر مشتاق احمد وانی، ڈاکٹر ریاض توحیدی، ڈاکٹر محی الدین زور، جنید جاذب

............☆☆☆............

جواب نمبر۱:۔ اُردو تنقید کا پہلے بھی کشمیر کیا ہندوستان میں کوئی بہت اچھا حال نہیں تھا۔ اُس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ تنقید سارے ہندوستانی ادب میں سب سے کم عمر صنف ہے۔ ہندوستانی زبانوں میں تخلیقی ادب کی بہتات ہے لیکن تنقیدی ادب شاید ہمارے ادبی مزاج کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ہے۔ اسی لئے تنقید اور اُس کے بڑے رویئے ہمارے یہاں مغربی ادب کے سوتوں سے پھوٹے......ہماری ریاست اس معاملے میں اور بھی زیادہ محروم ہے۔

جواب نمبر۲:۔ شاید سوال نمبر(۱) کا جواب اس کا بھی جواب دیتا ہے۔ اُردو تنقید ریاست میں اس لئے نہیں پنپ رہی ہے کہ اس کے لئے تنقید نگار کے کافی پڑھا لکھا ہونے کے علاوہ محنت اور ریاضت کی بھی ضرورت ہے۔ اس کے علاوہ تنقید کے پڑھنے والے بھی کم ہوتے ہیں اور وہ تنقید نگار کو اپنی ذاتی پسند اور ناپسند کی عینک سے دیکھتے ہیں۔ ایک اور بات کہ جب اناج کا خرمن ہی بہت قلیل ہو تو اس کا بھاؤ مقرر کرنے والے کی الجھن بڑھتی ہے۔

جواب نمبر۳:۔ آپ کا سوال ایک بہت بڑے اور کس حد تک موضوع زیرِ بحث سے دور موضوع کا دروازہ کھولتا ہے۔ ریاست میں پہلے تو اُردو کے تخلیقی ادب کی ندی کا پانی ہی کم ہوتا جارہا ہے، لیکن ہاں جو بھی لکھا جارہا ہے۔ اس میں زیادہ تر اچھا ہی لکھا جارہا ہے۔ لیکن یہ ہر تازہ ادب پارے کے بارے میں صحیح نہیں ہے۔

جواب نمبر۴:۔ قومی سطح پر اُردو تنقید کی صورتِ حال کچھ زیادہ گلابی نہیں ہے۔ حال ہی میں دلی سے شائع ہونے والے اُردو کے کمیاب جریدوں میں سے ایک زبیر رضوی صاحب کے ''ذہنِ جدید'' میں ایک مقالہ نگار نے تو یہاں تک لکھا ہے...... دروغ بہ گردنِ راوی...... کہ حالیہ اُردو تنقید کے دو سب سے بڑے Icons یعنی شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ دونوں Fake ہیں۔ (شمارہ جون۔ نومبر ۲۰۱۳ء صفحہ نمبر ۴۷) لیکن میرا اپنا ماننا ہے کہ اُردو میں آل احمد سرور کے علاوہ شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی کاوشیں اعلیٰ درجے کی ہیں اور اردو ادب کے بڑے دھارے میں بھی اپنا وجود منواتی رہے گی۔

جواب نمبر۵:۔ ہماری ریاست میں اردو تنقید کا مستقبل ریاست میں خود اردو زبان کے وجود کے بڑے اور اہم سوال سے جڑا ہوا ہے اور افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ ریاست میں خود اُردو زبان کے مستقبل کا سوال ہی بہت رنجیدہ جوابات کو جنم دیتا ہے۔ جب سارے دریا کا پانی ہی کم ہو رہا ہو تو اس سے نکلنے والی سب سے چھوٹی ندی کا کیا ماجرا ہو سکتا ہے۔ اُس کا اندازہ کرنے کے لئے کسی آئنسٹاین کے ذہن کی ضرورت نہیں ہے۔

محمد یوسف ٹینگ

(جموں)

☆☆☆

جواب نمبر۱:۔ تنقید کے حوالے سے یوں تو ریاست میں بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ ریاستی دانش گاہوں کے اردو شعبوں کے اساتذہ کرام اور ریسرچ اسکالرس آئے دن کچھ نہ کچھ لکھ ہی رہے ہیں۔ ہر سال درجنوں اسکالرس اپنے تنقیدی مقالے پیش کر کے ڈگریاں حاصل کر رہے ہیں، پر جہاں تک اردو تنقید یعنی معیاری اردو ادبی تنقید کو آگے بڑھانے اور اُسے ملکی سطح تک لانے کا تعلق ہے، میرا خیال ہے یہاں اردو تنقید حامدی کاشمیری، محمد زماں آزردہ، جاوید قدوس، محمد امین اندرابی سے آگے نہیں بڑھ پائی ہے۔ میں اُن اصحاب کے نام نہیں لے رہا ہوں جنہوں نے باہر سے یہاں آ کر رہائے نمایاں انجام دئے ہیں۔

جواب نمبر۲:۔ اس کے لئے وسیع مطالعے اور شدید ریاضت کی ضرورت ہے۔ جس کی یہاں شدید کمی ہے۔

جواب نمبر۳:۔ ریاستی ادیبوں کی تخلیقی سطح بہتر ہے۔ متعدد شعراء افسانہ نگار اچھا کام پیش کر رہے ہیں۔ کچھ نے قومی سطح پر بھی نام پیدا کیا ہے۔

جواب نمبر۴:۔ اس سوال کا جواب اوپر دے چکا ہوں۔

جواب نمبر۵:۔ اللہ بہتر جانتا ہے۔

پروفیسر ظہور الدین

جموں

............☆☆☆............

جواب نمبر۱:۔ اردو تنقید کی بات کرتے وقت فوری طور پر یہ سوال ذہن میں آ جاتا ہے کہ کیا واقعی ہمارے [illegible] یسی تنقید موجود ہے جسے بے لاگ، ایماندارانہ اور مبنی بر حقیقت کہیں؟ میرے خیال میں کشمیر میں جب بھی اور جو بھی تنقید تحریر کی گئی اس میں قلم سے زیادہ صاحب قلم کو زیر نظر رکھا گیا۔ ایک بار اردو کے ممتاز نقاد سید احتشام حسین کے پاس ایک ناشر چند اردو مضامین لے کر آیا تا کہ احتشام صاحب ان پر نظر ثانی کر کے انہیں قابل اشاعت بنا سکیں۔ احتشام صاحب نے اس ناشر سے کہا ''میں بخوشی آپ کا کام کروں گا بشرطیکہ آپ مجھے ان مضمون نگاروں کے نام [illegible]

کسی کی آشنائی کے پیشِ نظر اس کی بے جا تنقید یا توصیف کرنے کے جرم کا ارتکاب کروں"۔

کشمیر میں تنقید کے بارے میں میں یہی کہوں گا کہ یہ علی العموم مصلحتوں، ذات پسندی، مبالغہ آمیزی اور بہت حد تک بے ایمانی پر مبنی ہے۔

جواب نمبر ۲:۔ جب بھی کوئی تنقیدی مضمون ہماری نظروں سے گزرتا ہے تو ہمیں اس کے ابتدائی حصے سے ہی معلوم پڑتا ہے کہ اس میں ایک خاص طرح کے پہلے ہی سے طے شدہ نکتہ نظر سے کام لیا گیا ہے جس کے مارے اس کی افادیت اور صحت پر کاری ضرب پڑ چکی ہے۔ کشمیر میں ادبی تنقید صرف اُسی صورت میں پنپنے کی درخور کہلائی جا سکتی ہے جب نقاد ذاتی پسند ناپسند اور انفرادی فکرِ خیال کی مصلحتوں سے خود کو بالا کر کے اس صنفِ ادب کے ساتھ انصاف کر کے نہ صرف اپنی ایمانداری کا ثبوت پیش کرے بلکہ تنقید کی دنیا میں اپنا بھی نام پیدا کر سکے۔

جواب نمبر ۳:۔ جی نہیں۔ تنقید کے معیار تو ہزاروں سال پہلے ارسطو نے متعین کئے ہیں جب اس نے دنیائے تنقید کی اولین کتاب "بوطیقا" تحریر کر کے اس صنف کی بنیاد ڈالی۔ ارسطو کے بقول تنقید ایک ایسا پیمانہ ہے جسے ترازو پر رکھنے سے پہلے ہی اس کی ساکھ اور وزن کو ایک غائر نظر سے پہچانا جاتا ہے تاکہ کسوٹی اوزان کے تعین میں کسی شک کی گنجائش پیدا نہ کر سکے۔ کشمیر میں موجودہ تنقید بہت حد تک مالی مفادات کو زیرِ نظر رکھ کر بھی قلم بند کی جاتی ہے کیونکہ اس بات کے واضح ثبوت موجود ہیں کہ کسی کتاب کا پیش نامہ یا حرفِ آغاز لکھتے وقت مصنف سے معاوضہ وصول کیا گیا۔ تفو بر تو اے چرخِ گردوں تفو۔

جواب نمبر ۴:۔ ہم عصر اُردو دنیا میں تنقید کا بھی کم و بیش ایسا ہی حال ہے کہ اس وقت ہمارے یہاں کوئی ایسا نقاد موجود نہیں ہے جس پر ہمارے شاعر، ادیب اور دیگر قلم کار فخر کریں۔ شمس الرحمان فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام اگرچہ تنقید کے حوالے سے سرِ فہرست ہیں مگر ان دونوں اصحاب کی آپسی چپقلش اور گروہ بندی کی حوصلہ افزائی نے ان کی اپنی فنی صلاحیتوں کو بھی داغدار بنا کے رکھ چھوڑا ہے۔ ریاستی نقادوں کے لئے سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ کسی مقالے یا کتاب پر قلم زنی کرنے سے پہلے اس کا غور سے مطالعہ کریں

اوراس کے بعد ہی اپنی رائے کا اظہار کریں۔

جواب نمبر۵:۔ آج کی تنقید پر ہر صاحب دانش وبینش انگلی اٹھا سکتا ہے تو مستقبل کے بارے میں کیا پیشین گوئی کی جا سکتی ہے؟ میری رائے میں ہمیں ہم عصر تنقید کی جزیات کا محاسبہ کر کے سنجیدگی کے ساتھ سوچنا چاہیے کہ ہماری تنقید مستقبل میں کون سا مقام حاصل کرنے کے قابل بن سکتی ہے۔ واللہ اعلم بالصواب۔

غلام نبی خیال
راول پورہ سرینگر

............☆☆☆............

جواب نمبرا:۔ ہرگز ہرگز اطمینان بخش نہیں ہے، جہاں تک مقامی قلم کاروں کا تعلق ہے انہیں ہمیشہ سے ہی مقامی اور غیر مقامی نقادوں نے نظر انداز کیا ہے۔ یہاں کے قلم کاروں نے ادب کی اوڑھنی میں کون کون سے ستارے ٹانکے یہ سب جاننا اوران کی صحیح قدروں متعین کرنا نقادوں کا کام تھا مگر بد قسمتی سے ہمارے نقاد اس بات پر خاموش ہیں اور اس طرح ریاست کے ادیبوں کے تئیں غیر اعتنائی برتی جاری ہے اوراس کا احساس ریاست سے باہر اتنی شدت سے نہیں جتنا یہاں موجود ہے۔

جواب نمبر۲:۔ ہمارے ہاں بد قسمتی سے نقاد کم، شاعر اور افسانہ نگار بہت زیادہ تعداد میں ادب پر چھائے ہوئے ہیں، تنقید اور تحقیق پر بہت زیادہ توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ تنقید اور تحقیق کے بغیر ادب پنپ نہیں سکتا۔

جواب نمبر۳:۔ واقعی ہمارے ہاں تخلیق ہونے والا ادب تنقیدی معیار پر کھرا اُترتا ہے اور یہ جاننے کے لئے ملکی سطح پر ایک دوسرے کی ضرورت ہے۔ اگر کبھی یہ ادبی سروے عمل میں لایا جاتا ہے تو نتائج یقیناً حوصلہ افزا اور ہمارے حق میں ہوں گے۔

جواب نمبر۴:۔ ریاستی سطح پر جو چند نقاد ہماری نظروں کے سامنے ہیں اُن میں سے چند ایک قومی سطح پر اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں ان کی پہچان ہم سب رکھتے ہیں لہٰذا نام لینے کی ضرورت نہیں۔

جواب نمبر ۵:۔شاندار ہوسکتا ہے بشرطہ کہ اس کی جانب سنجیدگی سے توجہ دی جائے۔

نور شاہ

لل دید کالونی، راول پورہ، سرینگر

............☆☆☆............

جواب نمبر۱:۔ ریاست میں اُردو تنقید کی موجودہ صورت تشفی بخش ہے۔ حامدی کاشمیری، پروفیسر ظہور الدین، محمد یوسف ٹینگ، غلام نبی خیال اور قدوس جاوید کی تنقیدی تحریریں کسی بھی دوسری ریاست کی تنقیدی تحریروں سے کم تر نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ مرغوب بانہالی، مشعل سلطان پوری، امین بنجارہ، ایاز رسول نازکی اور پریمی رومانی سے لے کر ضیاء الدین، اسد اللہ وانی، ریاض احمد، نصرت چودھری، الطاف انجم اور ریاض توحیدی تک متعدد قلم کار ریاست میں اُردو تنقید کے سرمایہ میں لگاتار اضافہ کر رہے ہے۔ رفتار سُست ہے لیکن معیار بلند ہے۔

جواب نمبر۲:۔ یہ کہنا درست نہیں کہ ریاست میں اردو تنقید پنپ نہیں رہی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ بحیثیت مجموعی اردو کی سبھی بستیوں میں تنقید لکھنے والوں کی تعداد کم سے کم تر ہوتی جارہی ہے۔ نارنگ، فاروقی، حامدی کاشمیری، عتیق اللہ، شمس اختر، شمیم حنفی اور قاضی افضال حسین کے بعد ابوالکلام قاسمی، عبید الرحمٰن ہاشمی، انیس اشفاق اور حقانی القاسمی وغیرہ چند ایک حضرات ہی ہیں جنہیں نقاد کہا جاسکتا ہے۔ نئی نسل میں بعض نام نمایاں ہورہے ہیں لیکن یہ کب تک تنقید کے میدان میں ٹکے رہ پائیں گے، کہا نہیں جا سکتا۔ یہ حال ان ریاستوں کا ہے جہاں اردو ادب کئی صدیوں پر محیط ہے۔ ریاست میں اردو ادب کی عمر اتنی زیادہ نہیں پھر بھی یہاں نندلال طالب، عزیز کاشمیری، پروفیسر حاجنی، محمد ابراہیم اور برج پریمی اور مجید مضمر نے تنقید کے میدان میں جو غیر معمولی کارنامے انجام دئے انہیں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے بعد بھی نئی نسل میں کئی ناقدین تنقید کے میدان میں بڑی تیز رفتاری سے آگے بڑھ رہے ہیں جن کا ذکر اوپر کیا جاچکا ہے۔

جواب نمبر۳:۔ تنقید، قرات کا استعارہ ہے۔ تخلیق کار اپنی تخلیق میں جس متن،

موضوع اور تخلیقی تجربہ کی تخم ریزی کرتا ہے اور صاحبِ ذوق قاری/نقاد جس زاویے سے اس متن سے معنی و مفہوم اخذ کرتا ہے اور اس کی تعبیر کرتا ہے اسی پر تنقید کے معیار کا انحصار ہوتا ہے۔ ریاست میں کم و بیش نظم و نثر کی ہر صنف میں ادب تخلیق ہو رہا ہے اور چونکہ ہر ادیب اپنے معاشرہ، ثقافت اور شعریات کی رو سے اس کے اندر ہی تخلیق ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے کشمیر میں تخلیق ہونے والا ادب ایسے تنقیدی معیار کا مطالبہ کرتا ہے جس کی تشکیل میں ریاستی، لسانی، ثقافتی اور سیاسی نشیب و فراز، پیچیدگیوں اور المناکیوں کا گہرا شعور بھی شامل ہو۔ ریاست سے باہر دلی یا الہ آبادی میں بیٹھ کر (گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی) ریاست کے ادب کے خارجی، لسانی، فنی اور جمالیاتی عناصر کے بارے میں اپنے معیار سے اپنی (تنقیدی) رائے تو دے سکتے ہیں لیکن ریاست (خصوصاً) کشمیر میں تخلیق ہونے والے ادب کی روح تک نہیں پہنچ سکتے۔ بالکل اسی طرح جس طرح دلت ادب اور سیاہ ادب (Black Literature) کو ان سے وابستہ حقائق اور مسائل کے شعور کے بغیر سمجھا نہیں جا سکتا۔ اس لئے ریاستی ادب تنقید سے قدرے مختلف اور منفرد تنقیدی معائر کا مطالبہ کرتا ہے اور اگر ریاست کے بڑے قلم کاروں، غلام رسول نازکی، رسا جاودانی، حکیم منظور، عمر مجید اور نور شاہ کے تخلیقی کارناموں کا جائزہ لینے سے، حتیٰ کہ اپنی تحریروں میں ان کا نام لینے سے بھی گریز کیا گیا ہے تو اس کی ایک سب سے بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ بین الاقوامی سطح کے ناقدین نارنگ اور فاروقی وغیرہ ریاست کے تخلیقی ادب کی ان تاریخی اور تہذیبی جڑوں کا شعور نہیں رکھتے جن جڑوں پر کشمیر میں تخلیق ہونے والے ادب کا پیڑ قائم ہے۔ لہٰذا سوال یہ نہیں کہ ریاست کا ادب تنقیدی معیار پر پورا اترتا ہے کہ نہیں۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ مروجہ تنقید ریاست (کشمیر) کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتی۔

جواب نمبر ۴:۔ ہاں...... نند لال طالب (غالب کے حوالے سے) برج پریمی (منٹو کے حوالے سے) اور حامدی کاشمیری (اُردو نظم، اکتشافی تنقید) ظہور الدین (کہانی، ڈرامہ) وغیرہ قومی سطح پر شناخت ہی نہیں منفرد مقام بھی رکھتے ہیں۔

جواب نمبر ۵:۔ ریاست میں کئی نئے ناقدین قابلِ تعریف تنقیدی صلاحیتوں کا

مظاہرہ کر رہے ہیں لیکن ریاستی یونیورسٹیوں میں باصلاحیت اساتذہ کی شدید قلت، حکومت کا منفی رویہ، ادبی رسائل و جرائد کی کمی اور نئی نسل کے لکھنے والوں کے لئے تربیت کے مواقع کے فقدان وغیرہ ایسے مسائل ہیں جن کے سبب ریاست میں اردو تنقید کے مستقبل کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ لیکن اب اگر ریاستی کلچرل اکیڈیمی، اردو اکادمی اور ریاستی حکومت کے حالیہ اقدامات کے سبب اگر اردو زبان کو اس کا جائز مقام ملتا ہے تو تخلیقی ادب کی طرح تنقیدی ادب کا مستقبل بھی روشن ہو سکتا ہے کیونکہ ریاست میں تخلیقی صلاحیت اور تنقیدی شعور کے جہلم اور توی میں لہروں کی کمی نہیں۔

پروفیسر قدوس جاوید

9419010472

............☆☆☆............

جواب نمبر ا:۔ ریاست میں اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال حوصلہ افزا نہیں ہے۔ ریاست میں نئے لکھنے والوں نے اپنے ادبی ذوق کے اظہار اور تکمیل کے لئے شاعری، افسانہ، مضمون اور تاریخ کا انتخاب کیا ہے اور تنقید سے پہلو تہی کی ہے۔ چنانچہ بہت سارے شعراء، افسانہ نگار اور مضمون نویس تو نظر آتے ہیں، تنقید نگار خال خال ہیں۔ تنقید کے میدان میں ہمیں پرانے اور کہنہ مشق ادیبوں کی صلاحیتوں پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔

جواب نمبر ۲:۔ پنپنے اور نہ پنپنے کا انحصار لکھنے پر ہے۔ نئے قلم کاروں کو تنقید نگاری شاید نہیں بھاتی۔ تنقید ایک ایسی صنف ہے جس میں ایک نقاد کے لئے لابدی ہے کہ تخلیق کار کی نگارشات کے بارے میں دیانت داری سے لکھے اور بلا جھجک کھرا کھوٹا پیش کرے۔ جب کہ ایک شاعر اور ایک کہانی کار اپنے مافی الضمیر کو اشاروں اور کنایوں میں پیش کرتا ہے۔ کئی دفعہ ناقدوں پر تعصب ادر جانبداری کے الزامات لگائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے وہ متنازعہ بن جاتے ہیں۔ اس بنا پر بھی تنقید کی صنف میں کشش نہیں رہی ہے۔

جواب نمبر ۳:۔ ہماری ریاست میں ادب کی ہر صنف پر لکھا جا رہا ہے۔ ہمارے شعراء شاعری کی مختلف اصناف جیسے نظم، غزل، نعت، مرثیہ، ادباء علماء وغیرہ لئے طبع آزمائی

کرتے ہیں۔ اس طرح ہمارے کہانی کاروں کی کہانیوں پر ترقی پسند ادب، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا اثر ہے۔ لیکن جب ہم اپنے تخلیق کردہ ادب کا ملک کے معیاری اردو ادب سے موازانہ کرتے ہیں تو ہمارا ادب تو کسوٹی پر پورا نہیں اترتا ہے۔ اس لئے بیرونِ ریاست ہماری تخلیقی مساعی کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا جاتا ہے۔ تاہم اس کا اطلاق ہمارے پورے ادبی خزینے پر نہیں ہوتا۔ معیاری ادب ایک اچھے تنقید نگار کی توجہ کا باعث ہے۔

ریاست نے اردو میں کئی بڑے نقاد اور محقق پیدا کئے ہیں جن میں حامدی کاشمیری، ظہور الدین، اکبر حیدری، محمد یوسف ٹینگ، محمد زماں آزردہ، غلام نبی خیال، برج پریمی اور موتی لال ساقی قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن میری دانست میں ماسوائے حامدی کاشمیری مذکورہ بالا ادباء نے خالص ادبی تنقیدی مضامین کم لکھے ہیں۔ انہوں نے زیادہ تر دوسرے موضوعات پر تحقیقی مضامین لکھے ہیں۔ اس لئے کیفیت (Quality) اور کمیت (Quantity) دونوں لحاظ سے ریاست میں تنقیدی سرمایہ کم ہے۔ تاہم اس سرمایہ میں تنقیدی شہپارے بھی ہیں۔

جواب نمبر۴:۔ اردو ادب میں بطورِ نقاد احتشام حسین، ممتاز حسین، وزیر آغا، محمد حسن، قمر رئیس، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، گیان چند جین، شکیل الرحمٰن، وارث علوی، خلیل الرحمٰن اعظمی، آل احمد سرور جیسے بلند پایہ ادیبوں نے جو مقام حاصل کیا ہے ریاست کے نقادوں کو وہ مقام نہیں ملا ہے۔ البتہ حامدی کاشمیری نے روایتی تنقید سے اکتشافی تنقید تک لمبا سفر کیا ہے اور ریاست اور بیرونِ ریاست میں اپنی شناخت بنائی ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ریاست سے باہر کے مذکورہ نقادوں میں کم سے کم چار نقادوں نے ریاست میں کام کیا ہے اور اس دوران اپنی تنقیدی کاوشیں جاری رکھی ہیں۔

جواب نمبر۵:۔ ریاست میں تنقید کا مستقبل روشن نہیں لگتا ہے۔ میری نظر میں نئی پود میں کوئی ایسا نقاد نظر نہیں آتا ہے۔ جو ہونہار بروے کے چکنے چکنے پات کہاوت کے مصداق یہ امید جگائے کہ آگے جا کر تنقیدی میدان میں شاہسوار ثابت ہوگا۔ مقامی قلمکاروں نے ریاست کی ادبی شخصیتوں کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں تعریفیں زیادہ ہیں۔ ذم کا

کوئی پہلو نہیں نکلتا ہے۔ جب کہ ایک منجھے ہوئے نقاد کی نظر حسن وقبح دونوں پر پڑتی ہے۔

عبدالغنی شیخ

لیہہ، لداخ

............☆☆☆............

جواب نمبر ا۔: ریاست میں تنقید کی موجودہ صورت حال خوش نما نہیں ہے۔ سیاسی اور دیگر وجوہ کی بنا پر ریاستی قلمکاروں کو وہ پہچان نہیں مل سکی جس کے وہ مستحق ہیں۔ بقول مظہر امام: ''یہ بات بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ اردو کے وہ علاقے، جو اپنے آپ کو اہلِ زبان تسلیم کرانے پر مُصر رہے، انھوں نے ریاست جموں وکشمیر کے اردو لکھنے والوں کے ساتھ اعلیٰ ظرفی کا ثبوت نہیں دیا اور ان کی وہ پذیرائی نہیں کی جس کے وہ مستحق تھے۔'' (مظہر امام؛ ریاست جموں وکشمیر میں اردو شاعری کا نیا مزاج؛ مطبوعہ تنقید نما، ص ۳۷) ریاست نے اردو میں اب تک چند ہی تنقید نگار پیدا کیے جن میں سے صرف ایک نقاد، حامدی کاشمیری، بین الاقوامی شہرت سے سرفراز ہوئے ہیں۔

جواب نمبر ۴: تنقیدی میدان میں پروفیسر حامدی کاشمیری نے بین الاقوامی سطح پر اپنا لوہا منوایا ہے۔ ان کی ۲۴ سے زائد تنقیدی تصانیف شائع ہو چکی ہیں۔ حامدی کاشمیری نے تنقید کو مکتبی، مارکسی، تمدنی، ہیئتی ولسانی طریقوں میں بانٹ لیا ہے اور خود ساختہ 'اکتشافی تنقید' کا اضافہ کر لیا ہے جس کا بین الاقوامی اردو حلقے نے خیر مقدم کیا ہے۔ حامدی کاشمیری کی 'اکتشافی تنقید' اردو میں ایک نیا اور منفرد نظریۂ نقد ہے جو ہیئتی تنقید سے آگے نکل جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا: ''اکتشافی نقاد کا اصل مسلک ایک حیرت زا لمحۂ کشف سے اکتساب نور ہے۔ تخلیقی تنقید اس لمحۂ کشف ہی کو مس کرتی ہے جس تک ہمارے بیشتر نقاد نہیں پہنچ پائے۔ وجہ یہ کہ وہ تنقید کی عملی کارکردگی میں ایک تخلیق کار کا رول ادا کرنے سے معذور ہیں۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری ان معدودے چند ناقدین میں سے ہیں جن کی عملی تنقید تخلیق کے اندر کی پُراسراریت کو دریافت کرنے کی کوشش میں ہے۔ (ڈاکٹر وزیر آغا، حامدی کاشمیری کی اکتشافی تنقید، ماہنامہ شیرازہ، جلد ۴۵، شمارہ ۴-۷)

حامدی کاشمیری کے علاوہ کسی بھی ریاستی ادیب نے تنقید پر پورا فوکس نہیں کیا البتہ چند ایک نے سیر حاصل تنقیدی مضامین لکھے۔ ڈاکٹر برج پریمی نے جہاں سعادت حسن منٹو کی حیات اور فن پر تحقیقی مقالہ لکھا وہیں ان کی تحریروں میں منٹو کے افسانوں کا انتقادی جائزہ بھی ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے تنقیدی مضامین 'حرفِ جستجو'، 'جلوۂ صد رنگ'، 'چند تحریریں'، اور 'ذوق نظر' میں ملتے ہیں۔ 'ذوق نظر' میں 'کشمیر میں اُردو تنقید' کے عنوان سے جو مضمون چھپا ہے اس میں انھوں نے فوق، محمد عمر نورالٰہی صاحباں، عبدالاحد آزاد، نند لال طالب، پریم ناتھ بزاز، محمود ہاشمی، عزیز احمد قریشی، ڈاکٹر اکبر حیدری، محمد یوسف ٹینگ، محمد زمان آزردہ، عابد پشاوری، منظر اعظمی، ڈاکٹر ظہور الدین اور پروفیسر کنول کرشن بالی کی تنقیدی کاوشوں کا خاص طور سے ذکر کیا ہے۔ نئی نسل کے حوالے سے انھوں نے چند اور نام گنوائے ہیں جیسے مجید مضمر، اقبال فہیم، پریمی رومانی، یوسف سلیم اور منیب الرحمان۔

ڈاکٹر اکبر حیدری نہ صرف محقق ہیں بلکہ انھوں نے تنقیدی شعور کا مظاہرہ بھی کیا ہے۔ اقبالیات پر، جو کشمیر کے بیشتر ادیبوں کا اوڑھنا بچھونا رہا ہے، ان کا کام قابلِ ذکر ہے۔ کلاسیکی نظم ونثر، تذکرہ اور مرثیہ پر بھی انھوں نے کافی کام کیا ہے۔

محمد یوسف ٹینگ ریاست کے برگزیدہ ادیبوں میں سے ہیں جن کے تنقیدی مضامین وقتاً فوقتاً چھپتے رہے ہیں۔ کشمیر میں اردو، کشمیری ثقافت اور تہذیب، غالب، منٹو اور اقبال ان کے چہیتے موضوعات ہیں۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر برج پریمی رقم طراز ہیں:

''غالب، اقبال، منٹو اور کشمیر میں اُردو کے تعلق سے ان کے بعض مضامین نہ صرف ان کی دیدہ وری، ان کی ریاضت اور محققانہ جگر کاوی کا ثبوت ہیں بلکہ ان کے مطالعے سے ان کی تنقیدی بصیرت اور معروضی انداز نظر کا قائل ہونا پڑتا ہے۔'' (برج پریمی، 'کشمیر میں اردو تنقید'، ذوقِ نظر، ص ۱۱۵)

ڈاکٹر ظہور الدین اردو افسانے اور ڈرامے کی تنقید سے وابستہ رہے ہیں۔ ان کے تحقیقی مقالے ''بیسویں صدی کے اردو ادب میں انگریزی رجحانات'' میں ان کی تنقیدی بصیرت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ محمد زمان آزردہ کے تنقیدی شعور کے بارے میں ڈاکٹر برج

پریمی یوں فرماتے ہیں:

''پریم ناتھ در کی افسانہ نگاری، اقبال کا تصورِ عشق، کشمیر کے اردو ادیب، پریم چند کی حقیقت نگاری، تنہا انصاری بحیثیت اردو شاعر اور ایسے ہی متعدد تنقیدی مضامین ملک کے مختلف رسالوں میں شائع ہوئے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ زماں اب تحقیق کے ساتھ ساتھ تنقید کو بھی اپنی جولاں گاہ بنا رہے ہیں۔ (ڈاکٹر برج پریمی، 'کشمیر میں اردو تنقید'، ذوقِ نظر، ص ۱۱۶)

ڈاکٹر فرید پربتی دکنی ادب، رباعی اور روایتی شاعری سے خاصے متاثر رہے ہیں۔ ان کی تنقیدی تصنیف 'انتقاد و اصلاح' میں ان کی تنقیدی صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ بقول پروفیسر عبدالحق: ''ڈاکٹر فرید پربتی نے چند مفید اور مطبوعہ مضامین کو مرتب کر کے اپنے انتقادی نظریے سے ہمیں روشناس کیا ہے جس سے ان کی شخصیت کا تیسرا زاویہ تکمیل پاتا رہا ہے۔ پروفیسر عبدالحق، 'انتقاد و اصلاح.....فرید پربتی'، فرید پربتی شعر، شعور اور شعریات۔

پریمی رومانی کی کئی تحقیقی و تنقیدی کتابیں (اوراق، ، انتخابِ مضامین، ردعمل، میزان، توازن وغیرہ) منظر عام پر آ چکی ہیں۔ اقبال اور مظہر امام پر تحریر کیے گئے ان کے تحقیقی مقالوں سے بھی ان کی تنقیدی بصیرت جھلکتی ہے۔ اس بارے میں چند نامور ادیبوں کے اقتباسات، جو 'پریمی رومانی۔ فکر و فن' میں شائع ہو چکے ہیں، ذیل میں درج ہیں:

☆ ''ڈاکٹر پریمی رومانی اُردو کے مشہور ناقد اور شاعر ہیں'' (مخمور سعیدی، ص ۱۳۰)

☆ ''ڈاکٹر پریمی رومانی جموں و کشمیر کے ان باصلاحیت ادیبوں اور شاعروں میں ہیں جن کی تنقیدی اور تحقیقی صلاحیتوں نے مجھے ہمیشہ متاثر کیا ہے۔ (مظہر امام ص ۱۲۷)

راقم التحریر نے بھی تنقیدی مضامین و تبصروں پر مبنی تین کتابیں لکھی ہیں (عصری تحریریں، عصری شعور اور عصری تقاضے)۔ مشمول تبصروں میں بھی کہیں نہ کہیں انتقادی عمل نظر آتا ہے۔ مناظر عاشق ہرگانوی فرماتے ہیں:

''دیپک بدکی تنقید نگار بھی ہیں۔ وہ جمالیاتی اور تاثراتی ناقد ہیں.....دیپک بدکی کی تنقید محض دل کی ترنگ اور موج میلے سے بلند ہو کر فنی قیود کے سانچہ میں ڈھل کر نہیں نکھری ہے بلکہ لکھنے والے کی دماغی ساخت، اس کی معلومات اور اس کی سلامت روی کو انھوں نے

ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔اسی لیے تخلیق کار یا فن پارے کی سمجھ بوجھ کی روشنی ان کی تنقید میں ہوتی ہے۔" (ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، 'دیپک بدکی کی عصری تحریریں۔تنقید کے حوالے سے'، سہ ماہی اسباق پونے، جلد ۲۷، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۷ء)

جواب نمبر ۵:۔ انگریزی کا مقولہ ہے" امید مرتے دم تک ساتھ رہتی ہے۔" (Hope lasts with the life) مجھے پوری امید ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ جموں و کشمیر کے ادیبوں کو تنقید کی اہمیت کا اندازہ ہو جائے گا اور وہ اس میدان کی جانب بھی اتنی ہی لگن اور خلوص کے ساتھ توجہ دیں گے جتنی وہ شاعری کی جانب دکھاتے ہیں۔اگر ریاستی ادیبوں کو اردو ادب میں اپنا مقام بنانے کی چاہت ہے تو انھیں 'اپنے نقاد خود پیدا کرنے پڑیں گے' (شمس الرحمٰن فاروقی سے معذرت کے ساتھ) جو دنیائے ادب کو ان کی صلاحیتوں سے روشناس کرائیں گے۔

دیپک بدکی
۱۰۲۔اے، ایس جی امپریشن، سیکٹر ۴۔بی
وسُندھرا، غازی آباد۔۲۰۱۰۱۲

............☆☆☆............

جواب نمبر ۱۔نمبر ۲:۔ میں نے آپ کے پہلے دو سوالوں کو اس لئے منتخب کیا کیونکہ آپ نے سوال نمبر ۲ میں خود ہی سوال نمبر ۱ کا جواب فراہم کیا ہے۔مجھے آپ کی بات سے پوری طرح اتفاق ہے کہ ریاست میں اردو تنقید کی صورت حال حوصلہ افزا نہیں رہی ہے۔اِس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ تنقید ہمہ وقتی مشغلہ ہے اور یہ زبردست مطالعے اور اور محنت کا متقاضی ہے۔ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے یہاں اردو شعراء کا ایک بہت بڑا کارواں شعر کہنے میں سرگرم ہے۔یہ اِس بات کی دلیل ہے کہ یہاں زلفِ اردو کے اسیروں میں اب تک کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔یہ لوگ قدماء کا مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ جدید شعراء کو بھی پڑھتے ہیں۔اس کے برعکس موجودہ دور میں ریاست میں تنقید لکھنے والوں کا وہ تناسب نہیں ہے۔تنقید ہی کی بات کیا ہمارے یہاں ناول، خاکہ، انشائیہ اور طنز و مزاح

جیسے اہم میدان بھی تقریباً خالی نظر آتے ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ شاعری کے مقابلے میں یہ چیزیں وقت، مطالعے اور محنت کا تقاضا کرتی ہیں۔

جواب نمبر ۳:۔ مجھے یہ کہنے میں فخر محسوس ہوتا ہے کہ ریاست میں تخلیق ہونے والا ادب (خصوصاً شاعری) کسی بھی لحاظ سے کم پایہ نہیں ہے۔ ریاست جموں وکشمیر کو یہ اِمتیاز حاصل ہے کہ یہاں کے فنکاروں نے تاریخ کے مختلف ادوار میں اپنی صلاحیتوں کا بھرپور لوہا منوالیا ہے۔ سنسکرت دور اس ریاست میں تخلیقی اعتبار سے زریں دور تھا۔ فارسی عہد میں ریاست نے غنیؔ جیسا نابغہء روزگار پیدا کیا۔ یہ صورت حال ترقی پسندی اور جدیدیت کے زمانے میں بھی برقرار رہی۔ آج بھی ہمارے شعراء تخلیقی طور پر فعال ہیں۔ یہاں کے تخلیق کاروں نے اپنے آپ کو کُلی طور پر کسی بھی تحریک یا رجحان کے سپرد نہیں کیا بلکہ یہاں کے تخلیقی ادب کی بعض خصوصیتیں اسے اردو کے عمومی ادب سے ممتاز کرتی ہیں جن کی وجہ سے یہ ریاست اردو کے ایک منفرد دبستان کی حیثیت رکھتی ہے۔

سوال نمبر ۴:۔ اگر حامدی کاشمیری کے حوالے سے بات کی جائے تو بلاشبہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ریاست جموں وکشمیر تنقید کے میدان میں اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئی ہے۔ البتہ حامدی صاحب کے بعد موجودہ دور تک ایک وسیع خلاء نظر آتا ہے۔

سوال نمبر ۵:۔ ریاست جموں وکشمیر میں اردو تنقید کا مستقبل اِس لحاظ سے اُمید افزا ہے کہ اب ریاست میں اردو نقادوں کی مختصر ہی سہی، ایک جماعت تنقیدی کاموں میں سرگرم ہے۔ ریاست میں کئی ثقافتی اداروں اور انجمنوں کے ذریعے منعقد کئے جانے والے سیمیناروں میں بعض ایسے مقالے سُننے کو ملے اور کئی جرائید میں (بشمول شیرازہ اُردو) ایسے مضامین پڑھنے کو ملے جن سے ایک امید پیدا ہوگئی ہے۔ اگر ریاست میں عہد حاضر کے نقاد عمومیت کو چھوڑ کر اپنی الگ راہ بنانے کی طرف توجہ دیں تو ریاست میں اردو تنقید کا مستقبل مزید روشن ہوسکتا ہے۔

ڈاکٹر نذیر آزاد

............☆☆☆............

جواب نمبرا:۔ دنیا کی دیگر بڑی زبانوں کی طرح اردو زبان میں بھی تنقید کو ایک جامع نظامِ علم کی حیثیت حاصل ہے، جس میں تخلیقی ادب کی سرگرمیوں اور سرمایہ ادب کی قدر شناسی کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔ تنقید شعور کا افق روشن کرنے اور ذوقِ ادب کو جلا بخشنے میں خاصا رول ادا کرتی ہے۔ ہماری ریاست جموں و کشمیر میں اردو تنقید کی عمر دیگر اصنافِ ادب کے مقابلے میں نسبتاً بہت کم ہے اور یہ ایک متوازن صورتِ حال کی حامل ہے جو مقدار کے لحاظ سے اگرچہ حد سے زیادہ خوش آئیندہ نہیں ہے لیکن، مایوس کن بھی نہیں ہے۔

جواب نمبر۲:۔ ریاست میں اردو میں تنقید کے نہ پنپنے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ریاست کے اردو قلم کار اپنی اپنی علاقائی زبانوں کی طرف راغب ہو گئے جہاں وہ آسانی کے ساتھ اپنے تخلیقی عمل کو چار چاند لگانے میں کامیاب ہو گئے اور حوصلہ افزائی پاتے رہے جس کے سبب اردو زبان کے ساتھ ان کا تعلق کم ہوتا گیا اور وہ اپنی تنقیدی صلاحیتوں کو اپنی اپنی متعلقہ زبانوں میں بروئے کار لاتے رہے۔

جواب نمبر۳:۔ اس میں شک نہیں کہ ہماری ریاست میں تخلیقی ادب کی جاندار روایت موجود ہے جس میں کلاسیکی شعری ادب کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کے بعد رفتارِ زمانہ کے ساتھ دیگر اصناف ادب، نظم، آزاد نظم، سانیٹ، ناول، ڈرامہ اور افسانے جیسے اصناف معرض وجود میں آ کر یہاں کے ادبی اثاثے میں اضافہ کرتی رہی جن میں بیشتر تخلیقات کو ملکی سطح پر تخلیق ہونے والے اردو کے تخلیقی ادب پاروں کے ہمدوش قرار دیا جا سکتا ہے۔ شعری ادب میں شہ زور کاشمیری، غلام رسول نازکی، رسا جاودانی، قیصر قلندر، شوریدہ کاشمیری، حامدی کاشمیری، حکیم منظور، عرش صہبائی، میکش کاشمیری، عابد مناوری، عشرت کاشمیری، فاروق نازکی، پرتپال سنگھ بیتاب، یٰسین بیگ، رفیق راز، ظہور الدین، شاہباز راجوری، احمد شناس، فرید پربتی، نذیر آزاد، شفق سوپوری وغیرہ وغیرہ کتنے ہی نام ہیں جن کی تخلیقات اردو تنقید کے پورے معیار پر اترنے کی اہمیت رکھتی ہیں۔ اسی طرح افسانہ نگاری میں ٹھاکر پونچھی، پریم ناتھ پردیسی، پشکر ناتھ وجے سوری موہن یاور، کشمیری لال ذاکر، مالک رام آنند، علی محمد لون، نور شاہ، شبنم قیوم، مشتاق مہدی حسن ساہو، عمر مجید، راجہ نذر بونیاری،

وریندر پٹواری، دیپک بدکی، جانِ محمد آزاد، جیسے بے شمار نام قابلِ ذکر ہے۔

جواب نمبر۴:۔ اس میں ذرا بھی مبالغہ نہیں کہ ہمارے چند سرکردہ نقاد قومی سطح پر ہی نہیں بلکہ برِ صغیر سطح پر اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہوتے۔ جن میں ڈاکٹر حامدی کاشمیری، محمد یوسف ٹینگ، ڈاکٹر اکبر حیدری، برج پریمی کا نام سرفہرست ہے۔

جواب نمبر۵:۔ چنانچہ ریاست میں اردو زبان کی موجودہ صورت حال کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں ہے اس لئے اردو تنقید کے مستقبل کے بارے میں زیادہ پُر امید دینا خوش فہمی کے مترادف ہوگا۔ اس لئے اس ضمن میں کافی محنت اور توجہ کی ضرورت ہے۔

منشور بانہالی

............☆☆☆............

جواب نمبر۱:۔ ریاست میں اردو تنقید کا موجودہ منظر نامہ انتہائی مایوس کن ہے۔ تنقید اصل میں کوئی آسان مشغلہ نہیں ہے۔ ایک اعلیٰ تنقیدی شعور، گہرا مطالعہ اور عرق ریزی ہی کسی کو اس میدان میں آگے لے جاسکتی ہے۔ ذہانت و فطانت کھیتوں میں نہیں اگتی اور اسی قحط الرجال نے ریاست میں کوئی مستحکم ادبی و تنقیدی روایت قائم نہیں ہونے دی۔ ابھی ماضی قریب تک تو شکیل الرحمان اور گیان چند جین جیسے اردو کے مشاہیر کو بیرونِ ریاست سے بلایا جاتا رہا، تو پھر یہاں ایک صحتمند تنقیدی روایت کی امید کیسے کی جاسکتی ہے؟ سنجیدہ ادبی ڈسکورس کی عدمِ موجودگی بھی جموں و کشمیر میں ادبی بے بضاعتی کا سبب ہے۔ دراصل دانش گاہوں کی ادبی سرگرمیوں ہی کو یہاں ادب کی معراج مان لیا گیا اور اردو میں ڈاکٹریٹ کی ڈگریوں کی تفویض ہی منتہائے مقصود قرار دے دی گئی ہے جو ظاہر ہے کہ غلط ادبی رجحان ہے۔

جواب نمبر۲:۔ ریاست میں تنقید کے نہ پنپ سکنے کی ایک وجہ یہاں معیاری ادب کی تخلیق کا فقدان بھی ہے اور عموماً اس کی توضیح یہ دی جاتی ہے کہ دہلی اور اتر پردیش کے لوگ جموں کشمیر کے تخلیق کاروں کو تسلیم نہیں کرتے۔ لیکن یہ سراسر غلط ہے۔ دورافتادہ پونچھ سے تعلق رکھ کر بھی اگر کرشن چندر اور چراغ حسن حسرت اردو ادب میں مستقل مقام حاصل کر

سکتے ہیں تو پھر اس مفروضے کا جواز نہیں رہ جاتا۔ افسوس تو اس بات کا ہے کہ کرشن چندر اور چراغ حسن حسرت کے باوجود یہاں سنجیدہ تخلیق مفقود ہی رہی اور جو کچھ بھی آج دکھائی دے رہا ہے وہ ستائشِ باہمی، تلف پذیر اشاعتِ ذات اور پی۔ آر۔ شپ کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔

جواب نمبر ۴:۔ ریاست میں تنقید کے حوالے سے اکبر حیدری ایک معتبر شخصیت ہیں۔ اساتذہ کے کلام پر ان کا وقیع کام برِ صغیر میں سراہا گیا ہے۔ ادبی حلقوں میں ان کا نام احترام سے لیا جاتا ہے۔ حامدی کاشمیری کا نام بھی سامنے آتا ہے جنہوں نے اکتشافی تنقید کا دبستان قائم کیا ہے۔ دراصل انہیں انگریزی نظمیات پر دسترس حاصل ہے لٰہذا ان کی اکتشافی تنقید پر بھی یوروپی اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ اکتشافی تنقید کے حوالے سے حامدی کشمیری شعری تخلیق میں بین السطور معانی کی دریافت کی بات کرتے ہیں لیکن یہ کوئی نئ بات نہیں ہے کیونکہ شاعری تو ویسے بھی انڈر اسٹیٹمنٹ ہوتی ہے اور اس میں مخفی معانی ہی کی تلاش کی جاتی ہے۔ بہر حال اس سلسلے میں ان کی ایک کتاب بھی شائع ہو چکی ہے۔ حالانکہ بیرون ریاست بہت کم لوگ ان سے متفق ہوئے ہیں لیکن ان کے کام پر بحث و تمحیص ہوئی ہے۔ انہیں نوٹس کیا گیا ہے اور بطور ناقد انہوں نے پہچان بنائی ہے۔ ڈاکٹر ظہور الدین نے بھی ناقد کی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کی ہے۔ اردو تنقیدی نظریات پر یوروپ، جرمنی اور فرانس کے تنقیدی تصورات کے اثرات کا مطالعہ ان کا اختصاص رہا ہے۔ جدید اردو ڈرامے پر بھی ان کے کام کی خاصی پذیرائی ہوئی ہے۔ مختلف موضوعات پر ان کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان کی تازہ ترین کتاب کا موضوع ادبی اور لسانی تناظر ہے۔

جواب نمبر ۵:۔ ریاست میں اردو تنقید کا مستقبل حوصلہ افزا نظر نہیں آتا۔ صرف مشتاق احمد وانی اور راقم الحروف موہوم سی کوشش کرتے ہوئے دکھائی دے رہے ہیں۔

بلراج بخشی

اُدھم پور، جموں

...........☆☆☆...........

جواب نمبر ۱:۔ ریاست میں اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال انتہائی ناگفتہ بہ ہے۔ ریاستِ جموں وکشمیر میں دیگر اردو اصنافِ سخن میں ہر سال کتابوں کی ایک اچھی خاصی تعداد زیورِ طبع سے آراستہ ہوکر منظرِ عام پر آرہی ہے شائع ہونے والے معاصر اردو ادب کے معیار وادبی رتبے اور قدر ومنزلت کا تعین کرنے والے بصیرت افروز تنقیدی مضامین وکتب نہ ہونے کے برابر شائع ہورہی ہیں۔ جس سے بخوبی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ریاست سے تعلق رکھنے والے اردو ناقدین حضرات یا تو تھک ہار کر غفلت کی نیند سورہے ہیں یا پھر انہوں نے سچ کہنا چھوڑ دیا ہے۔

جواب نمبر ۲:۔ اسباب وعوامل لاتعداد ہیں۔ ریاست میں ہی کیوں عالمی اور پھر ملکی تناظر میں بھی معاصر اردو تنقید کا یہی حال ہے۔ یہ صرف اردو زبان کا ہی مسئلہ نہیں ہے آس پڑوس کی دیگر متمدن، یہاں تک کہ علاقائی زبانوں کا بھی یہی حال ہے۔ زمانے کی برق رفتاری اور سائنسی ایجادات نے پورے معاشرے کو آرام طلب بنادیا ہے۔ آبائی پیشے تک بدل دئے ہیں۔ محنت ومشقت سے جی چکرا کر قلیل مشقت اور کم فرصت جھوٹ، چاپلوسی، مفاد پرستی، بے جا تعریف وتوصیف کرنے اور اپنا مطلب نکالنے اور ان جیسے ہی لا تعداد برے خصائل نے کھرے اور کھوٹے کی تمیز کا وصف اور ہنر ہی ہم سے چھین لیا اور سب سے بڑی بات کہ ہر جگہ ادبی اور علمی، برادری، فرقوں اور ٹولوں میں بٹ گئی ہے اس لئے غیر جانب داری پر اقرباء پرستی حاوی ہوگئی۔ زیرِ تنقید ادب پارے کے محاسن ومعائب کو نظر انداز کرکے، تخلیق کار کی تخلیق کو نہیں بلکہ اس کے ساتھ ذاتی تعلقات کو دیکھ کر اظہارِ رائے کیا جاتا ہے۔ اس لئے تنقید یا تو بے جا تعریف یا قصیدہ گوئی بن جاتی ہے یا پھر تنقیص۔ ظاہر بات ہے کہ ان حالات میں تنقید کیسے اور کیونکر پنپنے لگے گی؟۔

جواب نمبر ۳:۔ جی ہاں ہوئے ہیں۔ اکتشافی تنقید پر اعتراضات اپنی جگہ کئی دہائیوں سے اردو تنقید کے توسل سے، جب اردو ادبی حلقوں میں بات ہوتی ہے تو ہزار تعصبات کے باوجود پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر اکبر حیدری مرحوم، محمد یوسف ٹینگ، غلام نبی خیالؔ، پروفیسر محمد زمان آزردہ، پروفیسر محمد امین اندرابی مرحوم، پروفیسر قدوس جاوید،

مرحوم حکیم منظور اور فرید پربتی مرحوم جیسے لوگوں کے اسماءِ گرامی زبان پر آ ہی جاتے ہیں جو واقعی اپنی منفرد و مخصوص تنقیدی بصیرتوں سے اپنی ایک الگ شناخت بنانے میں کامیاب ہو چکے ہیں۔ ان کے تنقیدی فکر و اسلوب، طرزِ استدلال اور نقد و نظر کی ریاست سے باہر بھی سراہنا کی جاتی ہے۔ ریاست سے تعلق رکھنے والے ناقدینِ اردو ادب، قومی کیا بین الاقوامی سطح پر بھی اپنی شناخت بنا چکے ہیں، بنا رہے ہیں اور بناتے رہیں گے کہ۔

ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی

جواب نمبر۴:۔ سال بھر ریاست میں اردو افسانوی اور شعری مجموعوں کی ہول سیل اشاعت ہوتی رہتی ہے روز روز ان مجموعوں کی رسمِ رونمائی کی تقریب کہیں نہ کہیں پر انجام دی جاتی ہے لیکن اردو کے ابتدائی ادبی مجموعے سے لے کے، اس وقت تک کے آخری مجموعے کی اشاعت تک، تعداد یا مقدار کو بھی معیار پر ترجیح نہیں مل سکتی؟ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ معاصر اشاعتی اردو ادب کا بہت بڑا حصّہ، تنقیدی معیار پر پورا نہیں اترتا ہے۔ منظرِ عام پر آنے والی اردو شاعری عروضی اور زبان و بیان کی عام غلطیوں اور سقم سے پُر ہوتی ہے اور خال خال ہی کسی افسانوی مجموعے میں کوئی افسانہ فنی اور تکنیکی اغلاط سے پاک ہوتا ہے۔ اس کی ایک بنیادی وجہ ناقدینِ ادب کی معاصر ادب کی طرف عدمِ توجہی بھی ہو سکتی ہے۔ نتیجتاً اردو ادبی کتب و رسائل کی اشاعت بہت بڑھ رہی ہے جبکہ قارئین، خاص طور پر سنجیدہ ادب کے قارئین کی تعداد روز بروز گھٹ رہی ہے۔ یہ حال ریاست کی سرکاری زبان اردو کا ہے۔ ریاست کی سب سے بڑی مادری زبان کشمیری کا حال اس سے کچھ مختلف نہیں ہے۔ لیکن معیاری ادب بھی تخلیق ہو رہا ہے۔ جبھی تو خالصتاً ادبی کارناموں اور خدمات پر گیان پیٹھ، ساہتیہ اکادمی اور پدم شری ایوارڈ لینے والے ادیب و شاعر بھی ہم میں موجود ہیں جو بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ ہمارے ہاں تخلیق ہونے والا ادب تنقیدی معیار پر کھرا اترتا ہے۔ اس لئے بھی کہ ہمارے ہاں آج بھی پروفیسر حامدی کاشمیری، نور شاہ، عبدالغنی لداخی وغیرہ جیسے قابلِ قدر اردو قلمکار موجود ہیں اور پروفیسر اکبر

حیدری، حکیم منظور اور فرید پربتی جیسے مرحوم کل تک موجود تھے جن کی ادبی صلاحیتوں کا اعتراف کشمیر سے باہر بھی ہو رہا ہے اور ہوتا رہے گا۔ ایسے قلمکاروں کی کمی بھی نہیں ہے جن پر اندرون اور بیرونِ ریاست کی متعدد یونیورسٹیوں میں ایم فل اور پی ایچ ڈی ہو رہا ہے۔ کیا یہ اس بات کا بین ثبوت نہیں کہ ریاست میں تخلیق ہونے والا ادب تنقیدی معیار پر کھرا اترتا ہے؟۔ اگر ہم اردو زبان میں شائع ہونے والے معیاری رسائل میں ریاستی قلمکاروں کی تخلیقات کی اشاعت کی بات نہ بھی کریں پھر بھی اوپر مذکورہ دو مثالیں اس ضمن میں مضبوط و مستحکم ثبوت و شواہد کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔

جواب نمبر ۵:۔ مستقبل بہت روشن ہے۔ وہ اس لئے کہ ملک کی دیگر ریاستوں میں مجموعی طور پر کالجز اور یونیورسٹیز کا کیا حال ہے؟ اس سے قطعِ نظر ریاست جموں و کشمیر کی صورتِ حال بالکل مختلف و منفرد ہے۔ تقریباً ہر کالج و یونیورسٹی کا شعبۂ اردو، اردو طالب علموں سے کچھا کھچ بھرا پڑا ہے۔ ظاہر بات ہے اچھی خاصی تعداد میں ذہین و قابل طالبِ علموں کی تعداد بھی اچھی ہی ہوگی۔ جب نئے اور نو آموز نوجوان شاعروں اور افسانہ نگاروں کی ایک اچھی خاصی فوج تیار ہو رہی ہے تو معاصر ادب کو پرکھنے کے لئے نقاد بھی پیدا ہوں گے جو انہی تخلیق کاروں میں چھپے ہوں گے۔ کیونکہ ہر تخلیق کار پہلے خود اپنا نقاد ہوتا ہے اور کافی رد و قبول کے بعد ہی اپنی تخلیق منظرِ عام پر لاتا ہے۔ ماضی میں بھی پروفیسر آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، خلیل الرحمٰن اعظمی یا پھر شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ وغیرہ جیسے لوگ کسی خاص تنقیدی ادارے سے تربیت پا کر نہیں نکلے ہیں۔ ریاست جموں و کشمیر میں اردو زبان و ادب کی درس و تدریس کا عمل اطمینان بخش طریقے سے جاری ہے اور قابل و ذہین شاگرد و استاد بھی موجود ہیں اس لئے اس ضمن میں مایوس ہونے کی کوئی بات نہیں ہے۔

ڈاکٹر اشرف آثاری

حضرت بل، سرینگر

............☆☆☆............

جواب نمبر۱:۔ ریاست جموں وکشمیر میں اُردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال بہت حد تک غیر تسلی بخش ہے البتہ چند اہلِ نقد ایسے ہیں جنھوں نے اُردو تنقید میں اپنی محنت و لگن سے ایک خاص مرتبہ حاصل کیا ہے۔ دراصل تنقید ادب کی ایک ایسی صنف ہے جو تنقید نگار سے خونِ جگر مانگتی ہے۔ چنانچہ نقاد کا مطالعہ وسیع، مشاہدہ گہرا اور اسلوبِ بیان نہایت مؤثر مدلل اور صحت مند ہونا چاہیئے۔ تاکہ جب وہ کسی ادب پارے کا تنقیدی جائزہ لینے بیٹھے تو ایماندارانہ روش اختیار کرے بالفاظِ دیگر اُن تمام محاسن و معائب کی نشاندہی اس طرح کرتا چلا جائے کہ قاری کو بصیرت حاصل ہو۔ دلائل، صراحت اور وضاحت میں ہماری ریاست میں عہدِ ماضی کی طرح اُردو زبان و ادب سے جنون کی حد تک لگاؤ رکھنے والے لوگوں کی تعداد اکائیوں میں ہے۔ معیاری کتب ورسائل خرید کر پڑھنے والے باذوق لوگ بھی نہیں رہے۔ اس موقعے پر اگر میں یہ کہوں کہ اب ایک نئی طرح کی تنقید جسے میں تعلقاتی کہتا ہوں لکھی جارہی ہے تو شاید آپ مجھ سے اتفاق کریں گے۔ نمود ونمائش، خودنمائی اور خود پرستی کے اندھے جذبے نے ہمیں بہت حد تک جاہل و کاہل بنادیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک مخلص اور خیر خواہ نقاد کی صحت مند تنقید کو برداشت کرنے کا مادہ نہیں رکھتے۔ گویا اب ہم سچ یہ سوچ کر نہیں لکھتے کہ اس سے ہمارے ذاتی معاملات میں فرق آئے گا۔ اسی عیارانہ سوچ نے ہماری ریاست میں اُردو تنقید کو سب سے زیادہ نقصان پہنچایا ہے۔

جواب نمبر۲:۔ ریاست جموں وکشمیر میں اُردو تنقید نہ پنپنے کی کئی وجوہات ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ اُردو کی نئی پیڑھی (چند ناموں کو چھوڑ کر) زیادہ تر تنقیدی اصول وآداب اور اس کے مقتضیات سے نابلد ہے۔ دوسری وجہ مطالعے، گہرے مشاہدے اور تنقیدی شعور وادراک کا فقدان ہے۔ تیسری وجہ یہ کہ مصلحت پسندی کے باعث کسی ادب پارے کا جائزہ سرسری طور پر لیا جاتا ہے۔ دانستہ طور پر خامیوں کی نشاندہی کے بجائے صرف چند خوبیوں پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے تاکہ مصنفِ کتاب کی خوش فہمی میں رکھا جائے اور بوقتِ ضرورت اُس سے مدد لی جائے۔

جواب نمبر۳:۔ ہماری ریاست میں ادب تخلیق کرنے والوں کی کمی نہیں ہے۔ یہاں سینکڑوں شاعر، درجنوں افسانہ نگار، ڈراما نویس اور چند ناول نگار موجود ہیں لیکن یہ

بات بھی احساسِ محرومی سے تعلق رکھتی ہے کہ عہدِ ماضی کی طرح ذہین اور آفاقی نوعیت کا ادب تخلیق کرنے والوں کی کمی ہے۔ معیاری ادب کیا ہوتا ہے اور غیر معیاری ادب کیا ہوتا ہے یہ مسئلہ اپنی جگہ نہایت اہم ہے اس کی صراحت وو ضاحت کا یہاں موقع نہیں ہے لیکن میں یہ بات وثوق سے کہتا ہوں کہ ہماری ریاست کا تخلیقی ادب بہت حد تک تنقیدی معیار پر پورا نہیں اُترتا ہے۔ دراصل تنقید نگار جب کسی ادبی تخلیق کو تنقیدی تناظر میں دیکھتا ہے تو وہ اُس کے تمام مثبت و منفی پہلوؤں سے بحث باضابطہ طور پر ایک مُدلل انداز میں کرتا ہے اور اُس کی یہ کوشش رہتی ہے کہ تنقید کے مروجہ اُصول اور نظریات کے تحت فن پارہ کو جانچا پرکھا جائے۔ یہ بات بھی صحیح ہے کہ تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کے دوران تنقیدی شعور سے بھی کام لیتا ہے۔ اس لئے تخلیق کار جتنا زیادہ نقادانہ فکر وشعور کا حامل ہوگا اُتنی ہی اُس کی تخلیق زیادہ پُر اثر اور پُر بصیرت ہوگی۔

جواب نمبر۴:۔ بلاشبہ پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر قدوس جاوید اور پروفیسر ظہور الدین اُردو تنقید میں نہ صرف ریاستی بلکہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر بھی اپنی ایک شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان اہم اہلِ نقد کے علاوہ نئی نسل میں بھی کچھ باصلاحیت نوجوان اُبھرنے لگے ہیں جن سے یہ اُمید بندھتی ہے کہ اگر وہ مسلسل محنت ولگن اور کثیر مطالعہ اور مشق کرتے رہے تو وہ دن دور نہیں جب وہ ریاستی سطح سے نکل کر ملکی سطح کے اہم نقادوں کی فہرست میں شامل ہوں گے۔

جواب نمبر۵:۔ اس سوال کا جواب بہت حد تک چوتھے سوال کے جواب سے ملتا جلتا ہے۔ البتہ میں اتنا ضرور کہوں گا کہ تقسیمِ ہند سے قبل اور بعد کے برسوں میں بھی یہاں کچھ اہلِ نقد ونظر ضرور رہے ہیں جنہوں نے اُردو تنقید کو اپنے رشحاتِ قلم سے وقار بخشا لیکن اب نئی نسل میں ادب، زبان، تہذیب، مطالعے، مشاہدے، فکر و احساس اور اپنے اندر تحریری صلاحیتوں کو نکھارنے اور سنوارنے کا ذوق وشوق نہیں دکھائی دے رہا ہے۔ اس پہ مستزاد یہ کہ ادب کے نام پہ بے ادبی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ کس نے کس کی کی تحریر چُرائی! یہ ایک الگ موضوع ہے اور لمحۂ فکر یہ بھی۔ لہٰذا اگر اس ادبی بددیانتی کا پوسٹ مارٹم شروع نہیں کیا تو گیا

یہاں کا پورا ادب مشکوک اور مشتبہ قرار پائے گا۔ اس صورت میں مجھے اُردو تنقید کا مستقبل تابناک نظر نہیں آ رہا ہے۔

ڈاکٹر مشتاق احمد وانی
لین نمبر ۳ ہاؤس نمبر ۷

..........☆☆☆..........

جواب نمبر ۱:۔ مجموعی طور پر ریاست میں اردو تنقید کی موجودہ صورت حال تسلی بخش نہیں ہے۔ کیونکہ ماضی قریب کے بیشتر ناقدین کا جو تنقیدی سرمایہ ہمارے سامنے موجود ہے وہ صحیح معنوں میں تنقیدی زمرے میں آتا ہے، لیکن عصری تنقیدی نگارشات زیادہ تر تبصراتی نوعیت کی حامل ہوتی ہیں.

جواب نمبر ۲:۔ اس کی سب سے بڑی وجہ تنقیدی شعور کا فقدان ہے. تنقیدی شعور کے لئے تنقید کے اصول ونظریات کو بڑی سنجیدگی سے سمجھنے اور برتنے کی ضرورت ہوتی ہے، لیکن مشاہدہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہم لوگ صرف نصابی حد تک ہی تنقید سے رابطہ قائم رکھ پاتے ہیں۔ اس تناظر میں یہاں تنقید کو پنپنے کا موقع کیسے ملے گا.

جواب نمبر ۳:۔ ریاست کا اسی فیصد تخلیقی ادب تنقیدی معیار پر کھرا اترنے سے قاصر نظر آتا ہے۔ دراصل ادبی تخلیق میں الفاظ کے لغوی معنی کے برعکس تشبیہات، استعارات اور علامات سے ہی تخلیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جب کوئی تخلیق ان فنی خوبیوں سے آراستہ ہوتی ہے تو ہی اس تخلیق کی صحیح قدر قیمت کا تعین تنقیدی لوازمات سے کیا جا سکتا ہے۔ اس تعلق سے ریاست کی بیشتر تخلیقات روایتی اور سطحی قسم کے خیالات ولفظیات کا پلندہ معلوم ہوتی ہیں۔

جواب نمبر ۴:۔ ملکی سطح پر ہی کیوں بلکہ عالمی سطح پر بھی ریاستی ناقدین اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب دکھائی دے رہے ہیں۔ پاک وہند کے علاوہ عالمی سطح پر جہاں جہاں بھی اردو ادب تخلیق ہو رہا ہے یا پڑھا جا رہا ہے، وہاں وہاں جموں وکشمیر کے ناقدین کی نگارشات کو بڑی وقعت سے دیکھا جاتا ہے، خصوصاً اکتشافی تنقید کی بدولت، جس پر حصر ...

اردو کے ناقدین بڑی سنجیدگی کے ساتھ گفتگو کر رہے ہیں بلکہ اب تو انگریزی ادب میں بھی یہ اپنا مقام بنا رہی ہے۔

جواب نمبر ۵:۔ مستقبل کے تعلق سے ہمیں پُر امید ہونا چاہیئے کیونکہ جہاں تخلیقی کام جاری ہو وہاں تنقیدی کام بھی جاری رہتا ہے۔ ریاست میں سنجیدہ ادب بھی تحریر ہو رہا ہے اور تنقیدی کام بھی ساتھ ساتھ چل رہا ہے' جو نئے لکھاریوں کی تحریرات سے بخوبی عیاں ہے اور اب اگر تنقید سے شغف رکھنے والے نئے لکھاری اپنی انتقادی فکر کو صحیح سمت دیں گے تو ریاست میں تنقید کا مستقبل ضرور روشن ہوگا۔

ڈاکٹر ریاض توحیدی

وڈی پورہ ہندوارہ کشمیر 193221

............☆☆☆............

جواب نمبرا:۔ ریاست میں اردو زبان وادب کی صورتِ حال ہندوستان کی باقی ریاستوں سے قدرے بہتر ہے اور تنقید ہر کسی ادب کا ایک نیا مگر بہت ہی طاقتور شعبۂ ہوتا ہے۔ زبان کا تعلق عوام سے ہے اور عوام ہی ادب اور ادیب پیدا کرتا ہے اور ادب سے تنقید پیدا ہوتی ہے اور اعلیٰ تعلیمی ادارہ تحقیق اور تنقید کے کارخانے ہوتے ہیں۔ ان اداروں سے باہر بھی تنقید لکھی جاتی ہے۔ جب کہ ہم ریاست میں مختلف یونیورسٹیوں میں ہو رہے تنقیدی کام کا جائزہ لیں گے، تو وہاں سرعت کے ساتھ مختلف نئے و پرانے ادبی موضوعات پر تنقیدی مقالے لکھے جا رہے ہیں جن میں بیشتر شائع بھی ہوتے رہتے ہیں۔ دوسری طرف کلچرا کیڈیمی اور دیگر ادبی اداروں کے رسالوں میں تنقیدی مضامین اور مقالات کے لئے اپنا الگ حصہ مختص ہوتا ہے یا ذاتی طور پر مختلف تنقیدی نوعیت کی کتابیں تخلیقی ادب سے زیادہ لکھی اور شائع کی جا رہی ہے۔ عبدالاحد آزاد، طالب کاشمیری، حامدی کاشمیری سے لے کر موجودہ دور تک ہم نے ایسے اور بھی بہت سارے اردو نقاد پیدا کئے ہیں۔ جن کی ایک الگ ضخیم تاریخ مختلف تنقیدی دبستانوں، تحریکات اور رجحانات کی روشنی میں لکھی جا سکتی ہے۔ آج کل ہمارے یہاں کے نقاد باضابطہ طور پر تھیوری، تانیثیت، مہابیانیہ اور ماحولیاتی تنقید پر زور

آزمائی کر رہے ہیں۔

جواب نمبر۲:۔دراصل اس وقت پورے ہندوستان میں اردو ادب (عصری تنقید) مختلف نظریات اور گروپوں میں بٹا ہوا ہے۔عام طور پر بڑے بڑے نقاد اور ان کے حواری یونیورسٹیوں میں ہی ہمیں دیکھنے کو ملتے ہیں اور وہ کسی کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں اور کسی کی حوصلہ شکنی جو کہ تنقید کا منصب نہیں ہے۔

ریاست میں اردو ادب یا تنقید کی صورتِ حال کچھ اس سے مختلف ہے۔یہاں نہ زیادہ نظریات ہیں اور نہ زیادہ لابی ازم ہے۔البتہ اردو دنیا میں زیادہ تر لوگ ذاتی طور پر تنقیدی کام کرتے ہیں جو ایک حوصلہ افزار جحان ہے۔جس کی ریاست میں بہت کمی ہے۔ انٹرنیٹ تو صحیح لیکن یہاں کے ادیبوں یا نقادوں کی پہنچ اس ریاست سے باہر کچھ زیادہ نہیں ہے۔وہاں کے رسالے یا ادارے انہیں حسب مراتب جگہ بھی نہیں دیتے ہیں۔

جواب نمبر۳:۔تنقید کا کوئی مخصوص آلہ نہیں ہے، جس سے دوسری چیزوں کی طرح ایک ادب پارے کو جانچا جائے۔البتہ کسی بھی دبستان یا نظریہ کی تنقید ہو اس کے لئے الگ الگ ضوابط ہوتے ہیں اور آج کل کے عالمگیریت والے دور میں اصولوں اور پابندیوں سے زیادہ انحراف ہی کیا جاتا ہے۔اب اگر ریاست جموں وکشمیر میں لکھی گئی کوئی بھی تخلیق فنی اور موضوعاتی طور پر معیار ثابت کر پائے گی تو اس پر اسی پائے کی تنقید بھی ہوسکتی ہے۔

ہماری اردو شاعری دنیا کی کسی بھی زبان کی شاعری کے شانہ بشانہ رکھی جا چکی ہے۔میر غلام رسول نازکی، حکیم منظور، عرش صہبائی سے لے کر شبنم عشائی تک سب نے معیاری شاعری کی ہے۔اس طرح نثر، ایک طاقت ور شعبہ ہے۔فکشن اور ڈراما پر یہاں مقامیت غالب آجاتی ہے اور اسی لئے لوگ ان چیزوں کو مقامی زبانوں میں زیادہ لکھنا پسند کرتے ہیں البتہ ترنم ریاض کی تمام تر تخلیقات کو اپنا خاص مقام حاصل ہے۔ان تمام چیزوں کے حوالے سے ہی تنقید لکھی۔آج کل ریاست کے نئے نئے مہاجر ادیب Diaspora ادب بھی تخلیق کرتے ہیں لیکن ابھی تک اس پر تنقید نہیں کی گئی ہے۔

جواب نمبر۴:۔ بدقسمتی سے ہم نے یہاں اُردو میں زیادہ تر مقدار پر زور دیا ہے اور کوالٹی پر بہت کم۔ ہم نے یہاں اردو ادب میں میر، غالب، اقبال، فیض، سرسید پریم چند، منٹو، قرۃ العین حیدر، مولانا ابوالکلام آزاد پیدا نہیں کیے لیکن جب ہم پوری اردو دنیا میں، تنقید کی بات کرتے ہیں تو ہمارے پاس ایف آر لیوس، رچرڈس، ایلیٹ، دریدا جیسے لوگ تو نہیں ہیں۔ البتہ ریاست میں ہم نے نارنگ، فاروقی، وزیر آغا جیسے لوگ تو ضرور پیدا کیے ہیں۔ ان میں اکبر حیدری، حامدی کاشمیری اور ظہور الدین سرفہرست ہے۔ حامدی کاشمیری نے اپنا اکتشافی تنقید کا نظریہ دے دیا ہے جس پر ملکی ہی نہیں بلکہ بین الاقوامی سطح پر مثبت و منفی ردعمل آچکا ہے۔ اسی طرح محمد عمر نور الٰہی (ناٹک ساگر ۱۹۲۴) کا نام پورے برصغیر میں ہے۔ غلام نبی خیال، عبدالغنی شیخ، ڈاکٹر فرید پربتی، پریمی رومانی جیسے لوگوں کو قومی سطح پر اچھی خاصی پذیرائی نصیب ہوئی ہے۔ اب نئے لوگوں کا قافلہ بھی رواں دواں ہے جن سے کافی توقعات وابستہ ہیں۔

جواب نمبر۵:۔ ریاست میں اردو زبان وادب کے تابناک مستقبل کے ساتھ ساتھ یہاں اردو تنقید کا مستقبل روز روشن کی طرح چمکتا دھمکتا ہوا ہمیں نظر آجاتا ہے۔ ہمارے نئے لوگ ہمعصر ادبی رویوں کو ٹھیک طرح سمجھتے ہیں اور تنقید کے لئے وہ مختلف زبانوں کے ساتھ ساتھ مختلف علوم کی جانکاری بھی رکھتے ہیں جس کے نتیجے میں ان کی تنقید عصری ادبی تحریکات اور رجحانوں سے متاثر لگتی ہے اور ساختیات، پس ساختیات، مابعد جدید تنقید کا بھی وہ لوگ باضابطہ طور پر سمجھتے ہیں۔ اس کارواں میں ڈاکٹر عبدالرشید، شفق سوپوری، نذیر آزاد، ڈاکٹر شہاب عنایت ملک، ڈاکٹر مشتاق احمد وانی، ڈاکٹر الطاف انجم اور ناچیز بھی شامل ہے۔

ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری
بڈگام

............☆☆☆............

جواب نمبرا:۔تنقید ماورائے ادب کوئی شئے سرے سے ہے ہی نہیں۔آرٹ کی پرکھ وستائش کے ڈسکورس کا نام ہی تنقید ہے جس کی بنا اور وجود (اردو تنقیدی اکھاڑوں کے ضمن میں کہنے دیں کہ ،ساری کروفر بھی) ظاہر ہے فن کے ہی مرہونِ منت ہے۔ادب کے مقابلے،تنقید بذات خود محض ثانوی حیثیت کی حامل ہے۔اصل چیز بہر حال تخلیق ہوتی ہے جو تنقید کے بنا بھی نہ صرف وجود رکھتی ہے بلکہ اپنے آپ میں کامل اور بھرپور بھی ہوتی ہے۔تنقید کا فن (بالفرض اسے فن کے نام سے موسوم کر بھی لیا جائے تو) اپنے آپ میں فنونِ لطیفہ کے مرہون منت ہے اور اس کا کام اعلیٰ فنی نمونوں کے رہنمایانہ پہلوؤں کا اشاریہ فراہم کرنا (بھی) ہوتا ہے۔یوں ادبی تنقید کا دانہ پانی اور جڑ وتنا مجموعی ادبی ماحول میں پیوست ہوتا ہے۔اس کی نمو کا مدار لسانی وادبی صورتِ حال سے منسلک ہوگا۔ریاست میں قد آور ناقدین کی موجودگی ، ماضی میں ستھرے ادبی ماحول کی وافر دستیابی اور شعر وفکشن کے حوالے سے توانا روایت کی موجودگی کی غماز ہے۔نئی پود میں ادیب بھی کم ،شعراء بھی کم ،ادبی ماحول بھی بے جان ،ادبی روایت بھی ناپید،لسانی (لسانیاتی نہیں!) صورتِ حال بھی دگرگوں اور تنقید نگار ندارد۔یہ صورتِ حال ریاست سے مخصوص نہیں بلکہ اسی عالمی .....یا کم سے کم قومی.....صورتِ حال کا حصہ ہے جس کا اردو کو کچھ عرصے سے سامنا ہے((کہ فنی اور فکری وسعت وگونا گونیت اور پیچیدگیوں کے اعتبار سے اردو ادب وشعر راہِ ترقی پر گامزن سہی لیکن مجموعی طور پر اردو زبان (باوجود عالمیائی مثالوں کے جو اکثر دھڑلے سے پیش کی جاتی رہی ہیں کہ یہ زبان دنیا بھر میں پھیل رہی ہے) محدودیت اور مارجنلائزیشن کا شکار ہو رہی ہے۔سو ریاست کی صورتحال اگر اردو کے حوالے سے توقع کے مطابق نہیں تو یہ اسی عالمی عملِ جراحی کا تسلسل ہے)

جواب نمبر۲:۔اس کی وجہ اردو ادبی ماحول کی نادستیابی اور نئی نسل کی اردو کے تئیں بے رغبتی ہوسکتی ہے۔کشمیر وادی میں رسمی طور اردو زبان موجود ضرور ہے لیکن ادبی معیار اور معیاری ادب کا تصور ناپید ہے۔نئی نسل اردو کے ساتھ رسمی وابستگی کی روادار بھی نہیں۔ ادھر جموں خطہ میں، قومی دھارے سے بٹ جانے اور لیبل زدگی کا شکار ہوجانے کے

خوف کے بطن سے ابھرے احتیاطی رویہ نے اردو داں طبقے سے اس کا تہذیبی اثاثہ بھی چھین لیا ہے۔ کمرشلائزڈ عالمی کلچر commercialised culture میں اردو ایسی ناتجارتی زبان کا حاشیے پر پہنچ جانا طے ہی تھا۔ چلئے دل کو سمجھانے، بلکہ بہلانے کے لئے انگریزی کہاوت کہ "when civilization progresses poetry declines" کا سہارا لیے چلتے ہیں۔

جواب نمبر ۳:۔تنقیدی معیار کیوں....ادبی معیار کیوں نہیں ؟فن کی ترقی اور بہتری کے ضمن میں تنقید کا کردار اہم سہی....لیکن اس طرح فن، فن نہ رہ کر تنقیدی فن رہ جائے گا...بالکل اسی طرح جس طرح مقصدی ادب، فلمی ادب، اشتراکی ادب، اخلاقی ادب وغیرہ۔ ریاست میں یقیناً معیاری ادب تخلیق ہوا ہے۔ چاہے ناقدین نے شمار و قطار میں لانے کی زحمت اٹھائی ہو یا نہیں لیکن خال خال ہی سہی ریاست میں اچھے فکشن نگار ہوئے ہیں اور چند اچھے شعرا تو اب بھی ہیں اور ہاں تنقیدی ایوانوں میں بھی ان کی پذیرائی اور رسیدگی ہوئی ہے۔

جواب نمبر ۴:۔حامدی کاشمیری، قومی ہی نہیں عالمی اردو ادب میں بھی اپنی موجودگی درج کرا چکے ہیں۔ جاوید قدوس، ظہور الدین، محمد یوسف ٹینگ.....بھی۔بڑے نام ہیں۔

جواب نمبر ۵:۔اردو زبان کا مستقبل رہے گا تو تنقید کا مستقبل بھی ہوگا۔ معیاری ادب کی روایت بحال ہوگی تو ادبی تخلیقات کے پہلو بہ پہلو تنقیدی رجحانات بھی پروان چڑھیں گے اور اگر زبان ہی اپنے وجود کی خاطر بچتی بچاتی پھرے گی تو نتیجہ ظاہر ہے کیا رہے گا۔ نئی نسل میں بہر حال کوئی ناقد ابھی تک ابھرا نہیں....افق خالی خالی سا ہے۔

جنید جاذب

راجوری، جموں

............☆☆☆............